

54489

54489

A József Attila Tudományegyetem
Központi Könyvtára
Külöldi csirge 151

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE



1974 FEB 25

X
1972



54489

ANALELE
UNIVERSITĂȚII
DIN
TIMIȘOARA

SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE

X
1972



COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Prof. dr. VICTOR IANCU

Redactori responsabili adjuncți :

Prof. dr. ȘT. MUNTEANU și Prof. dr. E. TODORAN

MEMBRI :

Prof. dr. N. APOSTOLESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice ; Prof. dr. ȘTEFAN BINDER ; Conf. dr. MARIN BUCĂ ; Prof. dr. ALFRED HEINRICH ; Lector LUCIA JUCU-ATANASIU ; Conf. dr. SIMION MIOC ; Lector IONEL STAN ; Prof. dr. doc. EUGEN TÂNASE ; Prof. dr. G.I. TOHĂNEANU

Secretari de redacție :

Lector IOSIF CHEIE, Lector D. CRAȘOVEANU
și Lector CORNELIU NISTOR



Pentru a vă asigura primirea la timp a revistei reînnoiți-vă abonamentul în fiecare an.

Abonamentele în țară se primesc la oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Abonamentele pentru străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134 – 135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al *Analelor Universității din Timișoara*.

Universitatea din Timișoara
Facultatea de filologie
Bulevardul Vasile Pârvan 4

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

X, 1972

SUMAR

ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

IOSIF CHEIE-PANTEA, Nostalgia „stării de natură” la Eminescu și Leopardi	9
MIHAI CAZACU, Dramatismul sadovenian	29
NICOLAE CORBEANU, Inovație și tradiție în avangardă	39
ALFRED HEINRICH, Rolul compoziției în romanele lui Dostoievski	51
GALINA CERNICOVA, Сатирический гротеск в ранней прозе Михаила Булгакова	65
LIVIU CIOCĂRLIE, Interrelația text- societate în opera lui Balzac	81
IGNAT BOCIORT, Zum Problem des Fortschrittsgedankens am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts	89
STELA MIREL, Simbolul prometeic în poezia lui Al. Philippide	99

LINGVISTICĂ

ȘTEFAN MUNTEANU, A epitetiv în limba română	113
SILVIA ROGOBETE, Observații asupra tehnicii narațiunii în <i>Românii supt Mihai — Voievod Viteazul</i>	121
VASILE FRĂȚILĂ, Toponimia Văii Secașului — Tîrnavei	129
MARIN BUCĂ, Cu privire la sistemul opozițiilor stilistice în lexicon limbii ruse contemporane	171
IVAN EVSEEV, Verbul în context : acordul semantic și iterativitatea semică	183
MARIA ȚENCHEA, Remarques sur le gérondif français	195
RICHARD SÎRBU, Analiza semică a antonimelor (Cu privire specială la substantivele limbii ruse care denumesc sentimente)	201
CAROL STREIT și PETRU KOTTLER, Particularități ale genului substantivelor în graiurile germane din Banat	215
YVONNE LUCUȚA, Subiectul nedeterminat <i>man</i> din germană și corespondentele lui în română	231

NOTE ȘI DISCUȚII

ION NEAȚĂ, Liviu Rebreanu despre problemele realismului	245
CORNELIU NISTOR, Dostoievski și conștiința literară europeană la încrucișarea a două veacuri	248

G. SALAPINA și MARIANA POPA, Note asupra substantivării adjectivului în limba engleză contemporană	253
ECATERINA RADOSLAV, Valori ale participiului trecut în limba franceză	256
GABRIELA HAIVAS și MARIA KIRÁLY, Grupul lexico-semantic al adjectivelor cromatice în limba rusă	260
B. ISPAS și V. MOLDOVAN, Cîmpul conceptual al cuvîntului <i>muncă</i> în limba rusă	265
CRISTINA STANCIU, Aspecte teoretice ale traducerii	269

RECENZII

ȘTEFAN MUNTEANU, <i>Stil și expresivitate poetică</i> , București, Editura Științifică, 1972, 300 p. (Ileana Oancea)	275
GAVRIL ISTRATE, <i>Limba română literară. Studii și articole</i> , București, Editura Minerva, 1970, 410 p. (Doina David)	277
AL. DIMA, <i>Principii de literatură comparată</i> , București, E.P.L., 1972, 202 p. (Ignat Bociort)	179
EDGAR PAPU, <i>Poezia lui Eminescu</i> , București, Editura Minerva, 1971, 219 p. (Rodica Bărbat)	282
G. GUTU, <i>Publius Vergilius Maro. Studiu literar</i> , București, Editura Univers, 1970, 323 p. (Al. Belu)	284
KURT BALDINGER, <i>Teoria semántica. Hacia una semántica moderna</i> . Ediciones Alcalá, Madrid, 1970, 278 p. (Monica Nedelcu)	286
JOHN LYONS, <i>New Horizons in Linguistics</i> , Harmondsworth, England, Penguin Books, 1971, 366 p. (Mariana Popa)	289
JOHN LYONS, <i>Introduction to theoretical Linguistics</i> , Cambridge, 1971, 517 p. (Dorina Dincă)	291
WILLIAM NEMSER, <i>An Experimental Study of Phonological Interference in the English of Hungarians</i> , Bloomington, Mouton & Co, 1971, 191 p. (Hortensia Pârlog)	292
* * * <i>Bibliografia analitică a limbii române literare (1780—1866)</i> , București. Editura Academiei R.S. România. 1972, 220 p. (V. Țăra)	295
* * * <i>Dicționarul complet al unei limbi modelate</i> (Detlev Blanke)	298

IN MEMORIAM

ȘTEFAN BINDER, Ernst Gamillscheg	301
Cărți și reviste primite în schimb cu <i>Analele Universității din Timișoara</i> , Seria științe filologice	303

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТИМИШОАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

X, 1972 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИОСИФ КЕИЕ-ПАНТЯ, Ностальгия «природы» в произведениях Эминеску и Леопарди	9
МИХАИ КАЗАКУ, Драматизм в творчестве Садовяну	29
НИКОЛАЕ КОРБЯНУ, Новаторство и традиция в авангардистском искусстве	39
АЛФРЕД ХЕЙНРИК, Проблема композиции в романах Достоевского	51
ГАЛИНА ЧЕРНИКОВА, Сатирический гротеск в ранней прозе Михаила Булгакова	65
ЛИВИУС ЧИОКЫРЛИЕ, Взаимоотношение «текст-общество» в творчестве Бальзака	81
ИГНАТ БОЧОРТ, Zum Problem des Fortschrittsgedankens am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts	89
СТЕЛА МИРЕЛ, Символ Прометея в поэзии Ал. Филиппиде	99

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ШТЕФАН МУНТЯНУ, Эпитетическое <i>a</i> в румынском языке	116
СИЛЬВИЯ РОГОБЕТЕ, Замечания о повествовательной манере в произведении <i>Românii supt Mihai-Voievod Viteazul</i>	121
ВАСИЛЕ ФРЭЦИЛЭ, Топонимия Долины Секашул-Тырнавей	129
МАРИН БУКЭ, К вопросу о системе стилистических оппозиций в лексике современного русского языка	171
ИВАН ЕВСЕЕВ, Глагол в контексте: семантическое согласование и семная итеративность	183
МАРИЯ ЦЕНКЯ, Remarques sur le gérondif français	195
РИХАРД СЫРБУ, Семический анализ антонимов. (Слова, обозначающие чувства в современном русском языке)	201
КАРОЛ ШТРАИТ и ПЕТРУ КОТЛЕР, Особенности рода существительных в немецких говорах Баната	215
ИВОН ЛУКУЦА, Неопределенное подлежащее тап в немецком языке и его румынские эквиваленты	231

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

ИОН НЯЦЭ, Ливиу Ребряну о проблемах реализма	245
КОРНЕЛИУ НИСТОР, Достоевский и европейское литературное сознание на рубеже двух веков	248

Г. САЛАПИНА и МАРИАНА ПОПА, Заметки об субстантивированном прилагательном в современном английском языке	253
ЭКАТЕРИНА РАДОСЛАВ, Значения причастия прошедшего времени в французском языке	256
ГАБРИЭЛА ХАЙВАС и МАРИА КИРАЙ, Лексико-семантическая группа хроматических прилагательных в русском языке	260
Б. ИСПАС и В. МОЛДОВАН, Понятийное поле слова <i>труд</i> в русском языке	265
КРИСТИНА СТАНЧУ, Теоретические аспекты перевода	269

РЕЦЕНЗИИ

ŞTEFAN MUNTEANU, <i>Stil şi expresivitate poetică</i> , Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, 300 p. (<i>Иляна Оанча</i>)	275
GAVRIL ISTRATE, <i>Limba română literară. Studii şi articole</i> , Bucureşti, Editura Minerva, 1970, 41 op. (<i>Дойна Давид</i>)	277
AL. DIMA, <i>Principii de literatură comparată</i> , Bucureşti, E.P.L., 1969, 267 p. (<i>Игнат Бочорт</i>)	279
EDGAR PAPU, <i>Poezia lui Eminescu</i> , Bucureşti, Editura Minerva, 1971, 219 p. (<i>Родика Бэрбат</i>)	282
G. GUȚU, <i>Publius Vergilius Maro. Studiu literar</i> , Bucureşti, Editura Univers, 1970, 323 p. (<i>Ал. Белу</i>)	284
KURT BALDINGER, <i>Teoria semântica. Hacia una semántica moderna</i> . Ediciones Alcalá, Madrid, 1970, 278 p. (<i>Моника Неделку</i>)	286
JOHN LYONS, <i>New Horizons in Linguistics</i> , Harmondsworth, England, Penguin Books, 1971, 366 p. (<i>Мариана Пона</i>)	289
JOHN LYONS, <i>Introduction to theoretical Linguistics</i> , Cambridge, 1971, 519 p. (<i>Дорина Динка</i>)	291
WILLIAM NEMSER, <i>An Experimental Study of Phonological Interference in the English of Hungarians</i> , Bloomington, Mouton & Co, 1971, 191 p. (<i>Хортензия Пырлог</i>)	292
Bibliografia analitică a limbii române literare (1780—1866), Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1972, 220 p. (<i>В. Цыра</i>)	295
* * * <i>Dicţionarul complet al unei limbi modelate</i> (<i>Детлев Бланке</i>)	298

ШТЕФАН БИНДЕР, Эрнст Гамилшер	301
Книги и журналы, полученные обменным фондом <i>Ученых записок Тимишоарского Университета</i> . Серия филологических наук	303

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE TIMIȘOARA

SÉRIE SCIENCES PHILOLOGIQUES

X, 1972

SOMMAIRE

HISTOIRE ET THEORIE LITTÉRAIRE

IOSIF CHEIE-PANTEA, La nostalgie de „l'état de nature“ chez Eminescu et Leopardi	9
MIHAI CAZACU, Le drame dans l'œuvre de Sadoveanu	29
NICOLAE CORBEANU, Innovation et tradition dans l'avant — garde	39
ALFRED HEINRICH, Le rôle de la composition dans les romans de Dostoievski	51
GALINA CERNICOVA, Сатирический гротеск в ранней прозе Михаила Булгакова	65
LIVIU CIOCĂRLIE, L'interaction entre le texte et la société dans l'œuvre de Balzac	81
IGNAT BOCIORT, Zum Problem des Fortschrittsgedankens am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts	89
STELA MIREL, Le symbole prométhéen dans la poésie de Al. Philippide	99

LINGUISTIQUE

STEFAN MUNTEANU, A postposé en roumain	113
SILVIA ROGOBETE, Remarques sur la technique de la narration dans <i>Românii supt Mihai — Voievod Viteazul</i>	121
VASILE FRĂȚILĂ, La toponymie de la Vallée de Secaș-Tirnavă	129
MARIN BUCĂ, Observations concernant les oppositions stylistiques dans le lexique du russe contemporain	171
IVAN EVSEEV, Le verbe dans son contexte : l'accord sémantique et l'itérativité sémique	183
MARIA ȚENCHEA, Remarques sur le gérondif français	195
RICHARD SÎRBU, L'analyse sémique des antonymes	201
CAROL STREIT et PETRU KOTTLER, Particularités du genre des substantifs dans les parlers allemands du Banat	215
YVONNE LUCUȚA, Le sujet indéterminé <i>man</i> en allemand et ses correspondants en roumain	231

NOTES ET DISCUSSIONS

ION NEAȚĂ, Liviu Rebreanu sur les problèmes du réalisme	245
CORNELIU NISTOR, Dostoievski et la conscience littéraire européenne au carrefour de deux siècles	248

G. SALAPINA et MARIANA POPA, Notes sur la substantivation de l'adjectif en anglais contemporain	253
ECATERINA RADOSLAV, Valeurs du participe passé en français	256
GABRIELA HAIVAS et MARIA KIRÁLY, Le groupe lexico-sémantique des adjectifs de couleur dans la langue russe	260
B. ISPAS et V. MOLDOVAN, Le champ conceptuel du mot <i>travail</i> dans la langue russe	265
CRISTINA STANCIU, Aspects théorique de la traduction	269

COMPTES RENDUS

ȘTEFAN MUNTEANU, <i>Stil și expresivitate poetică</i> , București, Editura Științifică, 1972, 300 p. (Ileana Oancea)	275
GAVRIL ISTRATE, <i>Limba română literară. Studii și articole</i> , București, Editura Minerva, 1970, 410 p. (Doina David)	277
AL. DIMA, <i>Principii de literatură comparată</i> , 1969, 267 p. (Ignat Bociort)	279
EDGAR PAPU, <i>Poezia lui Eminescu</i> , București, Editura Minerva, 1971 219 p. (Rodica Bărbat)	282
G. GUȚU, <i>Publius Vergilius Maro. Studiu literar</i> , București, Editura Univers, 1970, 323 p. (Al. Belu)	284
KURT BALDINGER, <i>Teoria semántica. Hacia una semántica moderna</i> . Ediciones Alcalá, Madrid, 1970, 278 p. (Monica Nedelcu)	286
JOHN LYONS, <i>New Horizons in Linguistics</i> , Harmondsworth England, Penguin Books, 1971, 366 p. (Mariana Popa)	289
JOHN LYONS, <i>Introduction to theoretical Linguistics</i> , Cambridge, 1971, 519 p. (Dorina Dincă)	291
WILLIAM NEMSER, <i>An Experimental Study of Phonological Interference in the English of Hungarians</i> , Bloomington, Mouton & Co, 1971, 191 p. (Hortensia Pârlog)	292
* * * <i>Bibliografia analitică a limbii române literare (1780—1866)</i> , București, Editura Academiei R. S. România, 1972, 220 p. (V. Tăra)	295
* * * <i>Dictionarul complet al unei limbi modelate</i> (Detlev Blanke)	298

IN MEMORIAM

ȘTEFAN BINDER, Ernst Gamillscheg	301
Livres et revués reçus en échange des <i>Annales de l'Université de Timișoara</i> , Série Sciences philologiques	303

NOSTALGIA „STĂRII DE NATURĂ” LA EMINESCU ȘI LEOPARDI *

DE

I. CHEIE — PANTEA

Analizînd sentimentul naturii în poezia lui Eminescu, T. Vianu procedase la o confruntare a operei poetului nostru cu literatura marilor reprezentanți ai pesimismului european: Leopardi și Vigny. Concluzia care s-a desprins din acest studiu comparat este că, dacă în opera celor doi pesimiști occidentali o natură ostilă îi stimulează omului orgoliul și conștiința de sine, alimentîndu-i o morală aspră și eroică, în poezia lui Eminescu, „om al acestui pămînt răsăritean“, marile dureri nu rămîn fără ecou în natură; dimpotrivă, între poet și aceasta se stabilesc raporturi de caldă și intimă familiaritate, de unde și forma mai blîndă a pesimismului său¹. Afirmările acestea își mențin, în esență, valabilitatea, cu precizarea însă că ele privesc doar unul din aspectele atitudinii leopardiene față de natură, mai precis concluziile „ultimului Leopardi“, după o experiență în care natura i se prezentase, rousseauian, ca mediul în sînul căruia omul, în starea lui de inocență, a cunoscut fericirea adevărată.

În proiectatul lui sistem filozofic, fundamentat îndeosebi pe ideologia Luminilor, Leopardi îi atribuie naturii un rol preponderent. Înainte de a vedea în aceasta o putere malefică, ostilă omului și de-a o numi „empia madre“, „dura nutrice“ sau „matrigna“, poetul o evocă în atîtea din paginile jurnalului său (*Lo Zibaldone*) ca pe o adevărată divinitate protectoare a omului, „singurul izvor de fericire“. Atîta timp cît a trăit într-un contact nemijlocit cu natura, integrat în armonia legilor ei eterne, omul s-a menținut într-un soi de parțială ignoranță, care însă a însemnat pentru el fericire, căci – scrie poetul – „cu cît mai mare în extensiune și profunditate va fi această ignoranță parțială, cu atît omul va fi mai fericit.“² Ferindu-l de tentația primejdioasă a cunoașterii, Natura-mamă i-a îmbogățit fantezia și l-a nutrit cu plăcerea vană, dar atît de dulce, a iluziilor „fără de care viața noastră ar fi un lucru mizerabil și barbar...“³ Acestor iluzii Leopardi le acordă o valoare excepțională pentru viața omului, mergînd pînă la a concluda că „originea sentimen-

x) Fragment din lucrarea în curs de elaborare: *Eminescu și Leopardi, afinități electice*.

¹ Cf. T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc., 1930, p. 87–90.

² G. Leopardi, *Tutte le opere*, vol. II., Firenze, 1969, p. 153.

³ *Ibid.*

tului profund al nefericirii (...) în mod curent provine de la lipsa sau pierderea marilor și viilor iluzii...⁴. Pierderea acestora însă a devenit o realitate doar atunci cînd omul s-a lăsat sedus de „viclenia Rațiunii” — cum ar fi zis Hegel — și, nemiareizînd tentației, a încercat să descopere adevărul ascuns în vîlurile fermecătoare ale iluziei, inițiativă fatală, notează poetul, căci „fericirea constă în necunoașterea adevărului.”⁵ Din acel moment naturii i se va opune, ca cel mai mare dușman al ei, și implicit al omului: *rațiunea*. Omul devine victima pasiunii de a cunoaște și începe dureroasa odisee a căderii sale din starea originală. „Această corupție și decadentă a genului uman din starea de fericire, scrie Leopardi, s-a născut din cunoaștere și din prea multă cunoaștere”,⁶ iar „omul nu e făcut pentru a ști, cunoașterea adevărului — se subliniază din nou — este dușmanul fericirii, rațiunea este dușmanul naturii...⁷”

Cuplul *natură-rațiune* reprezintă cele două concepte fundamentale în jurul antinomiei cărora se va înălța construcția meditației leopardiene despre fericirea umană și destinul omului în societate. Subminînd puterile naturii, rațiunea îl va obliga pe om să-și abandoneze mediul în care a trăit fericit și să se integreze societății, supunîndu-se unor legi ce-i vor fi dăunătoare. În starea de natură el se bucurase de privilegiul libertății, al independenței și-al absolutei egalități cu ceilalți, pe cînd societatea, „dezbrăcîndu-l în fapt de unele din calitățile sale esențiale și naturale, e o stare ce nu convine omului, nu corespunde naturii sale...⁸”. Societatea este aceea care favorizează egoismul și ura omului față de semenul său, ea pune în evidență faptul că, prin natura sa, omul, „ca și celelalte animale este împotriva sistemului social.”⁹

Din această sumară expunere a elementelor „filosofiei” leopardiene, care privesc în mod strict obiectul cercetării de față, rezultă, așadar, o concluzie intransigent-pesimistă a poetului referitoare la destinul omului ca entitate socială. Fără să excludem influența lui G. B. Vico, exaltatorul vîrstei primitive a omenirii, creatoare de mituri și poezie, teoria leopardiană cu privire la omul natural apare din belșug nutrită de concepțiile lui J. J. Rousseau. De altfel, în jurnalul său, Leopardi citează de mai multe ori numele acestuia și o parte din meditațiile sale își au punctul de plecare în opera filosofului genevez. În special două sînt lucrările lui Rousseau, care au alimentat gîndurile poetului: *Discours sur les sciences et les arts* și *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, cunoscute și sub denumirea de primul și al doilea discurs.

În primul discurs, Rousseau face un elogiu al ignoranței omului natural, afirmînd că „sufletele noastre s-au corupt pe măsură ce științele și artele noastre s-au perfecționat”¹⁰. Invocînd ca exemple marile civilizații ale trecutului: Egiptul, Grecia, Roma și Constantinopolul, Rousseau încearcă să demonstreze că prăbușirea acestora s-a datorat progresului științelor și artelor, civilizației care, ca fruct al rațiunii, este împotriva naturii. „Natura — spune Rousseau,

⁴ *Ibid.* p. 102.

⁵ *Ibid.* p. 127.

⁶ *Ibid.* p. 741.

⁷ *Ibid.* p. 203.

⁸ *Ibid.* p. 190.

⁹ *Ibid.* p. 672.

¹⁰ J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, vol. III, Bibl. Pléiade, 1969, p. 9

adresându-se popoarelor — a vrut să vă apere de știință, ca o mamă care zmulge arma periculoasă din mâinile copilului său; că toate secretele ce ea vi le ascunde sînt atîtea rele de care ea vă protejează.”¹¹ Prin urmare, ceea ce și Leopardi va susține mai tîrziu, știința, cunoașterea distruge fericirea și pune în cumpănă securitatea naturală a omului. „Omul — notează Rousseau în prefața la *Narcisse* — este născut pentru a acționa și a gîndi (*penser*), nu pentru a reflecta (*réfléchir*). Reflecția nu servește decît a-l face nefericit, fără să-l facă mai bun, nici mai înțelept” Reluînd ideea în *Discursul despre originea inegalității*, Rousseau va rosti acea frază atît de mult discutată, după care „Dacă ea (natura, n.n.) ne-a destinat să fim sănătoși, eu îndrăznesc aproape să vă asigur că starea de reflecție este o stare contra Naturii, și că omul care meditează este un animal depravat.”¹² Leopardi împărtășește această idee pe care, de altfel, o și notează în jurnalul său.

Pînă aici, în linii mari, poetul merge pe urmele lui Rousseau; deosebirea intervine atunci cînd, în mod inevitabil, se pune problema tranziției omului din starea de natură în aceea socială. Leopardi — cum s-a văzut — refuză să accepte o atare posibilitate, pentru el societatea nu numai că nu exprimă o etapă firească de evoluție a formelor naturii, dar, mai mult decît atît, ea reprezintă în fapt anularea categoriilor acesteia. Trecerea omului dintr-o stare în alta nu e posibilă decît cu prețul pierderii calităților cu care natura îl înzestraseră, prin urmare o autonegare a propriei esențe. Pentru Rousseau, în schimb, integrarea socială a omului nu presupune și pierderea absolută a identității lui naturale; omul, în starea de natură, nu este un anti-sociabil, ci — cum observă E. Durkheim — un a-sociabil, căci Rousseau însuși, în al doilea discurs al său, menționează explicit că omul natural „nu e refractar societății (cum crede Leopardi, n.n.); dar nici nu este înclinat spre aceasta. Are în el germeii care, dezvoltăți, vor deveni virtuți sociale; dar ele nu sînt decît posibilități.”¹³ Hotărîtoare va fi deci modalitatea în care societatea, edificîndu-se, va ști cum să păstreze și să dezvolte aceste aptitudini naturale ale membrilor săi. Ca organizare, fiind o creație a rațiunii, societatea rămîne un fenomen exterior naturii, iar caracterul ei benefic sau malefic pentru om este în funcție de felul în care va izbuti să se dezvolte fără a viola legile naturale. Cum e posibilă o atare situație? Rousseau afirmă necesitatea creării unei structuri sociale care să permită stabilirea între om și societate a unor raporturi similare cu cele existente între omul natural și natura însăși. E necesară — spune el în *Émile* — o lege „de o forță reală, superioară acțiunii tuturor voințelor particulare.” Nu ajunge însă numai acest lucru, e nevoie ca legea să se bazeze pe natură, să se justifice în fața rațiunii, căci principiile societății, se va preciza în *Contractul social*, trebuie să derive „de la natura lucrurilor și să se fundamenteze pe rațiune.” Comentînd aceste afirmații, Durkheim e îndreptățit să vadă o perfectă sinonimie între *natural* și *rațional*, o soluție teoretică prin care Rousseau încearcă

¹¹ *Ibid.* p. 15.

¹² *Ibid.* p. 138.

¹³ Emile Durkheim, *Montesquieu et Rousseau, précurseurs de la sociologie*, Paris, 1953, p. 127.

să demonstreze că oamenii vor putea ieși din starea de natură, fără să violeze legile acesteia.¹⁴

M. Eminescu respinge o teorie de acest gen, afirmînd că ... „stat și societate sînt departe de a fi opuri a mult lăudatei minți omenesti ... ele sînt fapte ale naturii.”¹⁵ Ideea contractului social i se pare întru totul nefondată și incompatibilă cu viziunea sa despre stat ca „product al naturii”, care „asemenea unui copac din pădure, își are fazele sale de dezvoltare, asemenea oricărui organism, își are evoluția sa.”¹⁶ El refuză orice formulă de stat care ar decurge din principii abstracte, raționale, opțiunea sa fiind pentru statul întemeiat pe automatismul legilor naturale, atît de perfect realizat în viața albinelor: „Ce ordine, măiestrie, armonie în lucrare! De-ar avea cărți, jurnale, universități, ai vedea pe literați făcînd combinații geniale asupra acestei ordine și-ar gîndi că-i făptura inteligenței, pe cînd vezi că nu inteligența, ci ceva mai adînc aranjează totul cu o simțire sigură, fără greș. Apoi coloniile. În toată vara vedem cîte două sau trei generații colonizîndu-se din statul matern, și ceea ce ne bucură este lipsa de fraze și rezonanțe cu cari la oameni se-mbracă această emigrare a superfluenței locuitorilor. Apoi revoluțiile. În tot anul o revoluțiune contra aristocrației, a curtizanilor reginei — minus contractul soțial, ovațiunile parlamentelor, argumente pentru dreptul divin și dreptul natural.”¹⁷

Evocînd statul natural, Leopardi, ca și Eminescu, se va opri, admirativ, la viața furnicilor și albinelor; despre acestea din urmă va scrie: „... dacă albinele au un conducător, și deci supunere și inegalitate, nici una nu obiectează pentru asta. Totul fiind relativ, natura care i-a făcut pe oameni liberi și egali, și așa infinite alte specii de animale; putea să facă albinele (...) inegale și supuse. Așa precum a și făcut-o, acordînd o superioritate înăscută și naturală unor anumiți indivizi din acea specie față de alți indivizi; pentru aceea, cum statul omului și-al altor animale nu poate fi perfect fără libertate și egalitate, pentru că acestea le sînt naturale, așa, dimpotrivă, statul albinelor nu e perfect fără supunere și inegalitate, deoarece natura le-a organizat și făcut astfel, iar perfecțiunea consistă în statul natural.”¹⁸

În spiritul exemplelor de mai sus, se poate evidenția o sensibilă apropiere de vederi la cei doi poeți în ceea ce privește imaginea statului natural; în primul rînd rezultă clar că atît pentru Eminescu, cît și pentru Leopardi criteriul absolut de verificare a valabilității și autenticității unei structuri sociale este respectarea legilor naturii. Atitudinea aceasta semnifică în același timp protestul comun față de o societate care, violînd acele legi, s-a întemeiat pe convenție și injustiție.

În ceea ce privește intransigența cu care Leopardi respinge orice formă de societate, șocotind-o, din punct de vedere uman, inechitabilă, trebuie spus că această atitudine nu-și are rădăcinile într-un pesimism „organic” sau într-o concepție mizantropică, așa cum, la fel ca și despre Eminescu, s-a vorbit uneori căci — după cum ține să avertizeze poetul însuși — filosofia sa „nu numai

¹⁴ *Ibid.* p. 150—52.

¹⁵ Apud G. Călinescu, *Opere*, vol. XIII, Buc., 1970, p. 130.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ M. Eminescu, *Proza literară*,

¹⁸ G. Leopardi, *Op. cit.* p. 191.

că nu duce la mizantropie, cum poate să pară la cine o privește superficial (...) dar prin natura sa exclude mizantropia, prin natura sa tinde să însănătoșească, să stingă acea indispoziție, acea ură (...) ce atîția și-atîția, care nu sînt filozofi, și nu ar vrea să fie numiți sau crezuți mizantropi, o aduc totuși în mod cordial semenilor lor, fie obișnuit, fie în ocazii particulare, din cauza răului pe care ei, pe drept sau pe nedrept, îl capătă de la alți oameni.¹⁹ Prin urmare, originea atitudinii de care vorbeam trebuie căutată în complexul de factori obiectivi și subiectivi care au determinat întreaga orientare a gândirii poetului; în primul rînd se știe că Leopardi a dus o existență claustrată, trăind aproape complet izolat de societate, din pricina tiraniei unor părinți cu o mentalitate retrogradă; și-a consumat sănătatea și tinerețea în ani de studii istovitoare, inumane, care l-au deformat fizic, iar, intelectual, menținîndu-l în cultul unor idealuri clasice, abstracte, l-au făcut să privească lumea din perspectiva valorilor absolute, ostil și aproape total nereceptiv la aspectele practice ale vieții. Evadînd din Recanati, pentru o perioadă limitată, la Florența, poetul este total dezorientat: „Secolul crede în politică, în economie, în mecanică, în progres: poetul nu pricepe aceste cuvinte, pentru că din studiile sale a reținut că valorile fundamentale, cu care omul poate să-și uite necazurile, sînt sentimentul, gustul frumosului, acțiunea eroică. Cînd aude vorbindu-se de „economie” și de activități practice în interesul ameliorării societății, privește sceptic în jur, surîde și apoi se indignează.”²⁰ La aceste împrejurări particulare se adaugă apoi factori de ordin mai general, istoric: cum Eminescu va rămîne impresionat de căderea Comunei din Paris, tot așa Leopardi a fost dezamăgit de înfrîngerea Revoluției Franceze, la care s-a adăugat pe urmă acea deprimare morală ce s-a format în Italia după valul mișcărilor de revoltă politico-socială împotriva Restaurației, culminînd cu luptele din 1820–21.

Cum am văzut, Leopardi a simțit uneori nevoia să intervină personal, pentru a redimensiona imaginea pe care alții au încercat s-o acrediteze apropos de pesimismul său; atunci cînd definise omul o ființă anti-socială, poetul se referise la o societate care frustrează individul de „calitățile” cu care natura îl înzestrăse: egalitate, independență, libertate. Pentru Leopardi acestea constituie conținutul fondului natural fără de care nu se poate concepe o comunitate autentică, menținerea legilor naturii garantează în cele din urmă valabilitatea unei structuri sociale. Din această perspectivă, poetul nu contestă posibilitatea creării unei societăți pe baze naturale, după cum nici nu-i refuză omului orice șansă de „salvare” din starea în care-l adusese rațiunea. Evident, soluția cea mai sigură nu poate fi decît revenirea la natură: „a vroi să păstrezi oamenii, adică să-i faci fericiți, e nevoie a-i rechema la origini, adică la natură.”²¹ După ce prin civilizație ne-am îndepărtat de natură, pierzîndu-ne astfel fericirea, se impune o revenire la obîrșii, o regenerare care e posibilă — crede Leopardi — printr-o nouă filosofie de viață, o „ultrafilosofie”, cum o numește el: „... salvatoarea libertății națiunilor nu este filosofia, nici rațiunea (...), ci virtuțile, iluziile, entuziasmul, în sfîrșit natura de care sîntem foarte departe. Un popor

¹⁹ *Ibid.* p. 1199.

²⁰ B. Biral, *Il Significato di „Natura” nel pensiero di Leopardi*, (în) *Il Ponte*, XV, 1959, p. 1275.

²¹ G. Leopardi, *Op. cit.* p. 99.

de filosofi ar fi cel mai mic și mai laș din lume. De aceea regenerarea noastră depinde de o, ca să-i zicem așa, ultrafilosofie care, cunoscînd intimitatea și întregul lucrurilor, să ne reapropie de natură. Aceasta ar trebui să fie fructul luminilor extraordinare ale acestui secol.²² Cum se vede, poetul este un adversar convins al statului platonician, dar, din păcate, nu oferă detalii mai precise cu privire la modul în care s-ar putea realiza o asemenea regenerare a umanității; el se menține deobicei în planul speculației, obstinat în refuzul de a accepta societatea contemporană ca bază pentru o discuție constructivă referitoare la viitorul social al omului. Din acest punct de vedere, Eminescu va fi mult mai lucid și mai realist, se va baza pe o practică socială incomparabil mai consistentă; de ajuns să amintim interesul său pentru politică și economie, domenii refuzate de Leopardi, ca să ne dăm seama de mai marea complexitate a viziunii sale, chiar dacă, în esență, concepția sa despre statul natural se înrudește mult cu cea a poetului italian. Totuși, Leopardi admite pînă la urmă, chiar dacă nu în mod absolut, și o formă pozitivă de societate care, după starea naturală, ne asigură poetul, este „cea mai fericită posibilă în această viață”: e vorba de așa-numita *Civiltà mezzana*, o civilizație medie, plasată desigur în antichitate, în care exista un echilibru între rațiune și natură, de așa manieră că progresul rațiunii nu anulasă încă esența naturală a structurii umane, nu alungase iluziile cu care natura alimentează fericirea oamenilor, pentru a le înclocui cu surrogatele rațiunii.

Ideea unui asemenea tip de civilizație pare să-și fi găsit corespondentul în imaginea statului patriarhal, la Eminescu. „Pentru Eminescu — scrie G. Călinescu — temperament de poet și om cu seve bogate, transcenderea naturii e un lucru greu de înfăptuit. Odată ajuns la descoperirea substanței lumii fenomenale, el nu face altceva, în gîndirea lui practică, decît să se mențină în marginile acestui adevăr. Din această clipă devine bun ce este conform naturii și rău ceea ce adulterează natura.”²³ În baza acestei idei, poetul concepe statul natural, după modelul roiului de albine, ca armonie a intereselor tuturor categoriilor sociale în jurul mătci, adică a monarhului. Inegalitățile — cum observase Leopardi în legătură cu viața albinelor — sînt acceptate ca realități ale naturii, iar monarhia este „singura perfectă stare de societate, pentru că e singura *naturală*, singura primitivă, singura comună animalelor ce au vreo umbră de societate, singura ce se găsește la începutul tuturor națiunilor...”²⁴ Revenind asupra acestei idei, atît de „eminesciană” am zice, Leopardi precizează că nu se referă la monarhul-despot, la tiranul care, folosindu-se de puterea-i, exploatează pentru sine energia supușilor, ci la monarhul care „trăiește și guvernează și e monarh pentru binele supușilor, conform spiritului rațiunii și esenței monarhiei adevărate, așa cum era la început.”²⁵ Dar cum era la început și-n ce constă esența monarhiei adevărate? La această întrebare va răspunde Eminescu, oferindu-ne imaginea pitorească a împăratului-țăran care „iese sara-n prispă să stea cu țara de vorbă...” sau a lui Mircea cel Bătrîn despre

²² *Ibid.* p. 62.

²³ G. Călinescu, *Op. cit.* p. 127.

²⁴ G. Leopardi, *Op. cit.* p. 852.

²⁵ *Ibid.* p. 984.

care, cu pătrunzătoarea-i intuiție, Călinescu spunea că „simbolizează, ca și împăratul din poveste, monarhul instinctiv al statelor naturale, matca roiului ce n-are nevoie de idei spre a funcționa, ci numai de stabilitate și de condiția de a *simți* cu nația.”²⁶ Un asemenea monarh, firește, nu putea să domnească decât într-un stat ce se menține în simbioză cu natura, în care — cum zicea Mircea : „rîul, ramul, mi-e prieten”, în sfîrșit, o Moldovă arhaică la care Eminescu niciodată n-a încetat să viseze :

Săracă țară de sus,
Toată faima ți s-a dus !
Acu cinci sute de ai,
Numai codru îmi erai,
Împrejur creștea pustii,
Se surpau împărații :
Neamurile-mbătrîneau,
Crăiile se treceau,
Numai codrii tăi creșteau,
Și în umbra cea de veci
Curgeau rîurile reci,
Limpegioare, rotitoare,
Avînd glasuri de izvoare.²⁷

Evocînd succesiunea civilizațiilor, într-o vastă *panoramă a deșertăciunilor*, Eminescu își imaginează nașterea acestora din elementele naturii ce-și impri-mase în fizionomia lor ritmul și propria-i logică. Astfel, cultura Greciei izvorăște din substanța unei naturi calme și senine :

Astfel Grecia se naște din întunecata mare
Poartă-n ceruri a ei temple ș-a ei sarcini de ninsoare,
Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit ;
Din coloanele de dealuri se întind văile pline
De dumbrave, de izvoare și de rîuri cristaline,
Cari lunec zdrumicate pe-a lor bulgări de granit.

Și din turmele de stînce, risipite cu splendoare
Pe-ntinsori de codri negri rupți de rîuri sclipitoare,
Vezi oraș cu dome albe strălucind în verde crîng.
Marea lin cutremurîndu-și fața, scutur-a ei spume,
Repezind pe-alunecușul undelor de raze-o lume,
Jos la poarta urbei mindre a ei sunete se frîng.
Mai albastră decît cerul, purtînd soarele pe față,
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață.

în timp ce spiritul cuceritor și tumultos al Romei se va reflecta în elementele unei naturi convulsionate, apocaliptice :

Roma arde și furtuna chiuind în ea se scaldă
Și frămîntă-n valuri roșii marea turbure și caldă
Și aruncă-n loc de spume nori de fum, scîntej și vînt ;
Și în nunta ei grozavă turnuri negre ea aprinde
Și făcliile-uriae cătră stele le întinde ...
Evul arde — Roma este oceanicu-i mormînt.

²⁶ G. Călinescu, *Op. cit.* p. 177—78.

²⁷ Apud G. Călinescu, *Op. cit.* p. 174—75.

Imaginii Greciei însă i se cuvine o atenție particulară nu numai pentru frumusețea ei deosebită, dar și pentru că, din perspectiva care ne interesează, ea concretizează la modul poetic ideea rousseauistă a vârstei de aur, a stării de natură. Ca romantic, poetul își reprezenta istoria în desprinderea ei din zările clar-obscur ale mitului, întoarcerea spre „începuturi”, așadar, echivalând cu pătrunderea într-o „lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii”. Geografia mitică a vechii Elade îi oferă, ca și lui Hölderlin, prilejul reconstituirii vârstei în care — spunea Rousseau — „Dacă oamenii inocenți și virtuoși doreau să-i aibă pe zei drept martori acțiunilor lor, locuiau împreună cu ei în aceleași colibe.”²⁸ Această bucolică intimitate, infuzie a divinului într-un peisaj ce mustește de sevele mitosului elen, o realizează Eminescu în prima parte a episodului Greciei, cînd, în azuriul încărcat de senzualitatea senină a mării, „nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă, /Se împroașcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă, / Scuturîndu-și părul negru, înecîndu-se de rîs.” Undele jucăușe se insinuează languros, mîngîind corpurile albe „ca statuie de ninsoare”, pînă cînd acestea, lenevite de voluptatea jocului, sînt aruncate de mare pe nisipul cald. Apariția satirului cu înfățișarea-i comică sporește și mai mult voioșia atmosferei care vibrează acum de glasurile nimfelor ce, zgomotoase, „fug să-mpopuleze verdea noapte dumbrăvană”. După asfințitul soarelui „în văi de mite”, luna prinde a polei cu razele-i de-argint poiana din pădure, în timp ce filomela „împle codri cu suspine de-amoroși”. În această atmosferă de suavități lunare și savori păduratice, „Joe preschimbat în tînăr, cu imobili ochi sub gene,” pîndește silueta mlădioasă a unei „fete pămîntene” și — cu inocenta uimire a primelor creaturi — „Ei se văd ca să se mire, cum de sunt așa frumoși.”

Întreaga euforie se destramă însă din momentul în care se trece la reprezentarea culturii și civilizației grecești. Astfel, asistăm la o dramatică succesiune de experiențe în filosofie, artă și poezie, care, toate, se vor concluda cu recunoașterea amară a limitelor puterilor omului: gîndirea palidului cugetător este „în doliu”, căci, după zadarnice și dureroase încercări de a pătrunde realitatea ultimă a existenței, el ajunge pînă la urmă să propage un semn pe care însă „în taină nu îl crede”. Asemănătoare este și drama sculptorului orb ce, „cu gîndirea-i temerară”, va domoli rezistența aspră a materiei, scoțînd de sub dalta-i tremurîndă o operă care însă, prin firea-i stabilă-n mișcare și „mută-n cruda ei simțire”, va rămîne veșnic: „O durere-ncremenită printre secolii ce trec”. În sfîrșit, miticul Orfeu își va azvîrli în mare harfa-i zdrobită, imprimînd astfel valurilor adîncă sa tristețe, iar „De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere, /În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere/ Și cu-albastrele ei brațe țarmii-i mîngîie-n zadar ...”

T. Vianu remarcase profunzimea și originalitatea viziunii lui Eminescu în această evocare a unei Grecii dionisiace, paralel cu seninătatea apolinică a Greciei mitice.²⁹ De subliniat faptul că și Leopardi intuise această față tra-

²⁸ J—J. Rousseau, *Op. cit.* p. 22.

²⁹ Cf. T. Vianu, *Imaginea Greciei antice în „Memento mori”, (în) Studii de literatură universală, București, 1963.*

gică a Greciei antice, găsind în filosofia și literatura elenă una din sursele și justificările cele mai consistente ale pesimismului său.³⁰

Fără a diminua sau ignora semnificația influenței diverselor izvoare teoretice în acest poem al umanității (*Memento mori*), pe care studioșii poeziei lui Eminescu le-au relevat de-a lungul timpului, am putea, în spiritul discuției de până aici, să stabilim o apropiere între viziunea lui Eminescu și aceea a lui Rousseau din *Discurs despre științe și despre arte*. În concepția lui Rousseau prăbușirea marilor civilizații este rezultatul îndepărtării omului de natură, al progresului științelor și artelor în societate: „Priviți Egiptul — spune el —, această primă școală a Universului, această climă atât de fertilă sub un cer de bronz, acest ținut celebru, de unde Sesostris a plecat odinioară pentru a cucerii Lumea. El (Egiptul, n.n.) devine mama filosofiei și-a artelor frumoase și imediat după, (urmează, n.n.) cucerirea lui Cambise, apoi cea a grecilor, a românilor, arabilor și în fine a turcilor.

Priviți Grecia, odinioară populată de eroi care au învins de două ori Asia, o dată în fața Troiei și altădată în propriile lor cămine. Literele născînde n-au adus încă corupția în inimile locuitorilor săi; dar progresul artelor, stricarea moravurilor și jugul macedonian se urmară îndeaproape; și Grecia, mereu savantă, mereu voluptoasă și mereu sclavă n-a mai încercat în revoluțiile sale decît schimbări de maeștri. Toată elocvența lui Demostene n-a putut vreodată să reînsuflăască un corp pe care luxul și artele îl istoviseră.”³¹

Ca și Rousseau sau Leopardi, Eminescu nu putea concepe o civilizație decît în spiritul și sub auspiciilor naturii care-i asigură durabilitatea. În acest sens, textul poeziei citate mai sus, pe care Călinescu o scosese din colecția de folclor a poetului, este foarte grăitor și profund „eminescian”: se regretă acolo faima pierdută a Moldovei care „acu cinci sute de ai” era numai codru verde și-n vreme ce se surpau împărățiile, iar neamurile îmbătrîneau, sporind pustietatea în juru-i, ea rămînea tînără și viguroasă, căci „numai codrii tăi creșteau/și în umbra cea de veci/curgeau riurile reci ... “ Moldova, așadar, e fixată în dimensiunile unei naturi cosmice care-i dă putere, asemenea Sarmisegetuzei, cetatea „înrădăcinată-n munți de piatră”, despre a cărei soartă Decebal, acum trăind alături cu zeii, îl va întreba pe poet. (*Odin și poetul*).

Dar niciunde comuniunea cu natura nu și-a găsit o expresie poetică mai sublimă, care să se proiecteze în perspective de o mai impresionantă grandoare, ca în imaginea străvechii Dacii, din *Memento mori*. Vocația primordialului se realizează aici în tablourile de-o „grozavă măreție” ale naturii paradisiace în care trăiește Dochia, zîna Daciei. Ca și în episodul Greciei, Eminescu încearcă să descifreze sensul istoriei prin întoarcerea la „începuturi”, coborîrea în mit și legendă, dar, dacă acolo, în meditațiile din a doua parte a episodului, se mai puteau înregistra și momente de sterilizare a bogatelor seve ce, subiacent, alimentează viziunea, aici abundența imaginilor, grele de mustul poeziei, pune în evidență o capacitate de plămuire cum n-o are decît geniul, adică — după definiția lui Kant — acela în care creează natura însăși. Greu de conceput

³⁰ Cf. S. Timpanaro, *Il Leopardi e i filosofi antichi*, (în) *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1965.

³¹ J—J. Rousseau, *Op. cit.* p. 10.

o mai poetică și mai sugestivă evocare a vârstei în care „basmele copile cresc” și când — după cum spunea G. B. Vico — poezia fusese limba comună a ginților, căci, prin natură oamenii lumii-copile (mondo-fanciullo) erau sublimi poeți.³²

După prăbușirea Romei în diluviul de flăcări pe care Neron le contemplă, fredonînd „cîntul Troiei funerar”, poetul ne introduce în lumea de frumuseți a Dochiei: este un univers în care codrii, dealurile și bolțile săpate-n munte amplifică la dimensiunile cosmosului întreg simfonia acvatică a râurilor argintoase ce se limpezesc sub soare. În acest răsunet armonios freamătă dîmbrăvi de aur cu poiene constelate, codri de argint și păduri de aramă roșă. Palatul Dochiei „din stînce sure”, ai cărui stîlpi sînt „munți de piatră” iar streșin-o pădure ne indică de la început că zîna dacilor e o divinitate a vegetației, dezvălunidu-ni-se apoi și identitatea ei selenară. Totul este conceput la proporțiile fantasticului: o lume în care florile sînt adevărate păduri, tufe de rozee apar ca „dumbrave-ntunecoase”, iar fluturii zboară „ca și nave” prin aerul greu de miresme. Pe un pod țesut din fire diamantine de către păianjenii de smarald va trece, „albă ca zăpada noaptea”, zîna Dochia, abia atingînd podul cu picioarele-i de-omăt. Într-o ușoară luntre trasă de lebede, zeița își va începe vagneriana-i călătorie spre lăcașul zeilor dacici. Metaforic, drumul acesta „este pentru poet o regresie în timp, prin legendă, spre vîrsta mitologică a istoriei, spre timpul cînd omul, supus cu totul forțelor naturii, vedea peste tot ființe fantastice pe care, după concepția lui primitivă, numai puterea blestemului le-a făcut în ceea ce sînt astăzi, cum pînă tîrziu în tradiția folclorică sînt explicate unele forme de relief:

Apoi iar se pierde-n codrii cu trunchi groși, cu frunza deasă
Unde-n arborul din mijloc e vrăjită-mpărăteasă,
Unde-n sălcii mlădioase sînt copile de-mpărat;
Codrul — înaintea vrajei — o cetate fu frumoasă,
A ei arcuiri azi is ramuri, a ei stîlpi sînt trunchiuri groase
A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat.”³³

Urmînd interpretarea sugerată de E. Todoran care precizează că, în mentalitatea folclorică „timpul mitic este timpul cînd asupra ființelor fantastice care reprezentau natura, încă nu căzuse blestemul, pentru a le transforma în ceea ce ele sînt astăzi ...”, recunoaștem și cauza pentru care drumul Dochiei „ca regresie spre vîrsta mitologică a istoriei nu poate fi înțeles în gîndul poetului decît ca (...) o reprezentare fantastică a naturii vechii Dacii ...”³⁴ Explicația ar putea servi și ca bază teoretică pentru înțelegerea acelei „confuzii de zeități și natură” despre care vorbește I. Negoîtescu și care „dă zeilor o prospețime, un duh elementar, iar naturii o infuzie de sacru, totul răsunînd de muzica parcă a spiritului lumii.”³⁵ Consanguinitatea zeilor cu natura, atît de magnific exprimată de Eminescu, lămurește, așadar, rațiunea permanentei invocații a acestora ca formă prin care, în mentalitatea primitivă (sau, cum spunea Vico,

³² G. B. Vico, *Principi di scienza nuova*, (în) *Opere filosofiche*, Firenze, 1971, p. 441.

³³ E. Todoran, *Eminescu*, (curs univ.), Timișoara, 1970, p. 207–208.

³⁴ *Ibid.* p. 208.

³⁵ I. Negoîtescu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1968, p. 88.

poetică), se realizează contactul nemijlocit cu divinitățile naturii, se asigură asistența lor generoasă.

Evocînd vechea Dacie, Eminescu nu mai insistă în primul rînd asupra contradicției dintre natură și civilizația care moare, ci dezvoltă liric ideea desprinderii istoriei din orizonturile mitului, *nașterea* unei vîrste din rugul celei care, treptat, se stinge. Noua contradicție este deci o continuare dialectică a celei dintîi, cu implicațiile pe care, desigur, ideea *nașterii* le presupune în raport cu cea a *morții*. Coborîrea din legendă în istorie, înfățișată poetic ca o confruntare între zeii daci și legiunile romane, nu presupune încă o răsturnare de valori care să justifice condamnarea istoriei; romanii n-au devenit încă *romunculi* (*Odin și poetul*), de aceea poetul nu-și poate reține admirația, privindu-i în trecerea lor peste Dunăre.

Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire.
Soarele orbește-n ceruri de a armelor lucire,
Scuturi ard, carăle treier și vuiesc asurzitor;
Iar Saturn, cu fruntea ninsă stînd pe steaua-i alburie
Și-aruncînd ochii lui turburi peste-a vremii-mpărăție,
Aiurind întreabă lumea: — Și aceia-s muritori?

Abia mai tîrziu, cînd zeii Nordului vor fi biruiți de cei ai Romei, se va produce și răsturnarea de care vorbeam. Moartea lui Odin pecetluiește triumful definitiv al istoriei asupra mitologiei, istoria devenind nu numai un uriaș sicriu al vechii credințe reprezentate de zeul mort, dar va ține veacuri de-a rîndul Spiritul „în lanțuri de umilire“:

Cum sub stînci, în întuneric, măruntaile de aramă
A pămîntului, în lanțuri țin legat și fără teamă
Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav,
Astfel secol de-ntuneric țin în lanțuri de-umilire
Spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire,
Spiritul, ce-a vremii fapte, de-ar ieși, le-ar face praf.

Nașterea istoriei înseamnă ieșirea din condiția de inocență, abandonarea naturii și negarea categoriilor acesteia de către om, în favoarea unei legi pe care Rațiunea o va impune ca pe o grea și ineluctabilă fatalitate:

Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei;
În zădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii
Și vor cursul să-l abată ... Combinații iluzorii —
E apus de zeități și-asfințire de idei.

Nimeni soarele n-oprește să apuie-n murgul serei,
Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetărei,
Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormînt,
Mulți copii bătrîni crezut-au cum că ei guverna lume,
Nesimțînd că-s duși ei singuri de un val fără de nume,
Că planetul ce îi poartă cugetă adînc și sfînt.

Pătrunzînd tot mai adînc semnificația tragică a destinului uman, potrivit căruia istoria lumii nu e decît repetarea la infinit a acelorași „lungi mizerii“, o uriaș panoramă în care popoarele se nasc, trăiesc și mor „cu virtuți, vicii

aceleași, cu mizerii repetate“, poetul concludde dezamăgit că în viață totul e supus pieirii și că deci „eternă-i numai moartea“. Inutil să-ți „mai chinui mintea cu ntrebări nedelegate“, atunci cînd știi că moartea reduce la nimic „cifra vieții cea obscură“, cînd gîndirile-s fantasme“, iar „viața este vis“. Istoria lumii devine astfel o *panoramă a deșertăciunilor*, o tragică viziune a morții universale, iar poetul „un vizionar în moarte, în dureroasa voluptate a infinitului ei ...“.³⁶

Moartea-ntindă peste lume uriașele-i aripe :
 Întunericul e haina îngropatelor risipe.
 Cîte-o stea întîrziată stinge izvorul ei mic.
 Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie.
 Cînd nimic se întîmpla-va pe întinderea pustie
 Am să-ntreb : Ce-a rămas, oame, din puterea ta?
 — Nimic !!

Solemnitatea gravă a acestor acorduri funerare rechiamă parcă simfonia profund-tulburătoare a eschatologiei leopardiene : „Orice parte a universului se grăbește neobosită spre moarte, cu solitudine și iuteală admirabile. Singur universul apare imun scăderii și istovirii : pentru că, dacă toamna și iarna se arată aproape neputincios și bătrîn, primăvara întinerește totuși. Dar ca și muritorii care, deși la începutul fiecărei zile redobîndesc o parte din tinerețe, pentru a îmbătrîni în tot cursul zilei, și-a se stinge în cele din urmă ; tot așa universul deși în primii ani întinerește, continuă să îmbătrînească totuși mereu. Va veni vremea cînd acest univers și natura însăși se vor stinge. Cum din lumea a cărei regate și imperii omenești, cu întîmplările lor minunate, faimoase odinioară, n-a rămas azi un semn sau vreo faimă ; la fel din lumea întreagă și din nesfîrșitele întîmplări și calamități ale lucrurilor create, nu va rămîne o urmă ; ci o liniște oarbă și o tăcere adîncă vor umple spațiul imens.“³⁷

Printr-o răsturnare de planuri, așadar, vechiului paradis al naturii i se va substitui imaginea unei istorii minate permanent de „geniul morții“. Afirmînd inutilitatea oricărui efort de a pătrunde adevărul, întrucît — cum spunea Schopenhauer sau Leopardi — cunoașterea înseamnă nefericire, Eminescu proclamă falimentul rațiunii și necesitatea întoarcerii la *poezie* :

Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate.
 Nu-mi mai chinui cugetarea cu ntrebări nedelegate ...

Poezia apare astfel într-un raport de antinomie cu meditația, *cugetarea*, iar apelul la ea are semnificația salvării din suferința lumii reale prin redescoperirea, în planul visului și-al fanteziei, a „lumii-nchipuite“, căci — ne spune Eminescu, la începutul marelui său poem :

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
 Alta-i lumea cea aevea, unde cu sudori muncite
 Te încerci a storce lapte din a stîncei coaste seci ;
 Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de aur,
 Alta unde cerci viața s-o-ntocmești precum un faur,
 Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.

³⁶ *Ibid.* p.

³⁷ G. Leopardi, *Op. cit.* vol. I, p. 158.

Pe calea poeziei deci, a visului și fanteziei, e posibilă reîntoarcerea la condiția primară, recuperarea vârstei adevăratei fericiri: copilăria. Leopardi s-a oprit de mai multe ori, în meditațiile sale, asupra asemănării dintre omul natural și copil, subliniind sensibilitatea proaspătă și bogata imaginație ce-i apropie; copilăria este acea vîrstă prin care orice individ re trăiește condiția omului natural, de aceea amintirea copilăriei are semnificația nostalgiei stării de natură: „Ce timp frumos era acela — scrie Leopardi — în care orice lucru era viu, potrivit imaginației omenеști și viu la modul uman, adică locuit și format din ființe asemenea nouă, cînd în pădurile deșerte se credea c-ar locui frumoasele Amadriade și faunii și silvanii și Pan, etc., și dacă strîngeai la piept vreun arbore, îl simțeai aproape palpitîndu-ți între mîini, crezîndu-l un bărbat ori o femeie ca și Aliorul etc., și la fel despre flori etc., *intocmai ca și copiii*.” (subl. n.)³⁸

Copilăria, „Frumoasa vîrstă pe care nefericirea și neagra față a adevărului o consumase înainte de vreme” (*Alla primavera*), reînvie în sufletul poetului odată cu primăvara, cu renașterea întregii naturi. Înviorat de „primavera odorată” care-i seduce și-i inspiră încă „inima-nghetată”, poetul se adresează naturii, fericit, nu fără o undă însă de scepticism: „Trăiești tu, trăiești, o sîntă/Natură? trăiești și urechia dezvățată/Surprinde sunetul vocii materne?” Cufundîndu-se apoi în lumea de prodigii a naturii, asemenea lui Eminescu în paradisul dacic, Leopardi reînvie și el „le favole antiche” în scene de o mare puritate și expresie poetică. Ca și poetul nostru, vădește o excepțională capacitate în redarea acelei intime fuziuni a sacrului cu umanul; astfel, rareori se poate întîlni o scenă de o poezie atît de delicată ca aceea în care, la ceasul amiezii, în armonia Panilor agrești, păstorelul, venind să-și adape mieii însețați surprinde, cu uimire tremurată undelor ce trădează momentul cînd, ascunsă privirilor, Diana, „la faretrata Diva” (Zina cea cu tolba de săgeți) cobora în valurile calde, ca să-și spele de praful vînătoarei sîngeroase „trupul de-omăt și feciorelnicele-i brațe.” Emoționat, poetul izbucnește: „Au trăit florile și iarba./Au trăit pădurile odată.” În acest „au trăit” se cuprinde toată amărăciunea regretului după vîrsta prea repede consumată de neagra față a adevărului.

Leopardi a reflectat îndelung asupra semnificației pe care amintirea copilăriei o are în viața omului; a căutat să-și explice de unde izvorește acel farmec aparte, inefabila poezie pe care o gustăm de fiecare dată cînd, cu nostalgie, ne întoarcem spre anii noștri cei mai fragezi. Amintirea — consideră Leopardi — e poetică prin ea însăși, e o condiție esențială a poeziei și sentimentului poetic, căci „poeticul, într-un fel sau altul, consistă întotdeauna în departe, în nedefinit, în vag.”³⁹ Cum în viața noastră copilăria este perioada cea mai îndepărtată, e firesc deci ca amintirea ei să ne producă emoțiile cele mai plăcute. Mai mult decît atît, într-o însemnare din 1821, Leopardi vorbește despre copilărie ca despre o experiență și-o realitate subiacentă care alimentează pe parcursul întregii noastre existențe momentele cele mai frumoase: „cea mai mare parte a imaginilor și senzațiilor nedefinite pe care le încercăm totuși după copilărie, și în restul vieții, nu sînt altceva — scrie poetul — decît o amintire a copilăriei, se referă la ea, depind și derivă de la ea, sînt ca o influență și o consecință

³⁸ *Ibid.* vol. II, p. 63.

³⁹ *Ibid.* p. 1199.

a ei.⁴⁰ O asemenea concepție pe care, după cum o dovedește poezia sa, ar fi împărtășit-o și Eminescu, își are, firește, rădăcinile în viața însăși a celor doi poeți, copilăria fiind privită de amândoi ca un paradis pierdut, iar amintirea ei, o posibilitate de evaziune din mizeria prezentului. La amândoi poeții evocarea copilăriei înseamnă în același timp evocarea naturii, a universului animat de fantezia omului-copil ce stă de vorbă cu pădurea, stelele sau luna. Întors acasă, la Recanati, după o absență de câteva luni, Leopardi, la contactul cu lumea atât de familiară-i, re trăiește fericirea copilăriei și — emoționat — reia vechile-i „convorbiri” cu astrele:

Nu mai credeam, dragi stele ale Ursei,
că-ntors aici, vă voi privi, ca-n vremuri.
sclipind peste grădina părintească,
și-oi sta la sfat cu voi de la fereastra
acestei case a copilăriei,
în care bucuriile-mi muriră.
Ah, câte plăsmuiri, câte fantasmе
nu mi-a iscat în gând ivirea voastră
și-a astrilor ceilalți — tovarăși vouă —
cînd stam tăcut pe-o pajiște-nverzită
și-obișnuiam să întirziu în seară
privind la cer și ascultînd, departe,
cîntatul unei broaște în cîmpie!

(*Amintirile*, trad. L. Sebastian)

Altădată, prea greu încercat de viață, poetul iese noaptea pe colină și-și revarsă amarul sufletului într-o confesiune plină de poezie către „grațioasa lună”, martora și confidenta zbuciumului său:

O, grațioasă lună, mi-amintesc
— de-atunci e-un an — cum pe colina-aceasta
veneam cu inima neliniștită
să te privesc din nou: tu aninată
erași atunci, cum ești și azi, deasupra
pădurii-adînci, ce-o luminezi din plin.
Dar împăinjiniților mei ochi,
prin lacrimi iscate între gene,
tremurător, confuz îmi apărea
obrazul tău, îmi era viața
un chin: și-i azi la fel, și nu se schimbă,
o, luna mea iubită.”

(*Către lună*, trad. L. Sebastian)

În evocarea copilăriei, Leopardi opune naturii, în tonuri subliniat satirice, realitatea meschină a satului natal în care, ca-ntr-o adevărată închisoare, poetul și-a înmormîntat anii cei mai frumoși ai vieții: „în acest tîrg sălbatic, într-o lume/mîrșavă, necioplită, pentru care/cunoaștere și-nțelepciune stranii/cuvinte sînt și, deseori, prilejuri/de rîs și zeflemea;” (*Amintirile*).

⁴⁰ *Ibid.* p. 175.

Pentru Eminescu, în schimb, natura este omniprezentă, iar universul copilăriei se reduce la elementele acesteia :

Fiind băiet păduri cutreieram
 Și mă plimbam ades lângă izvor,
 Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam
 S-aud cum apa sună-ncetișor :
 Un freamăt lin trecea din ram în ram
 Și un miros venea adormitor.
 Astfel ades eu nopți întregi am mas,
 Blind îngînat de-al valurilor glas.

(*Fiind băiet păduri cutreieram*)

Ca un adevărat copil al naturii deci, poetul se abandonează ritmului acesteia pînă cînd, sub mîngîierea razelor de lună, în imaginația sa proaspătă se naște visul unui „rai din basme” în care totul e îmbrăcat în „argintie ceață”, vibrează de sunetul dulce al buciului, iar din vechiul tei iese „o tînără crăiasă” „cu ochii mari” și „plini de vise”, care se apropie „ca-n somn încet-încet”, „călcînd pe vîrfurile micului picior”. Pînă la capătul poeziei se menține această vrajă ce culminează cu extazul în fața zînei „atîta de frumoasă, /Cum numa-n vis o dată-n viața ta/Un înger blind cu fața radioasă,/Venind din cer se poate arăta.”

Un an mai tîrziu, în 1879, Eminescu publică *O, rămii*, în care intervine însă, alături de nostalgia copilăriei, durerea neputinței de a retrăi farmecul unei vîrste apuse pentru totdeauna. Maternă, pădurea îl invită zadarnic să rămînă în mijlocu-i, căci — constată cu amărăciune poetul :

Astăzi chiar de m-aș întoarce
 A-nțelege n-o mai pot ...
 Unde ești copilărie,
 Cu pădurea ta cu tot?

Există în această strofă o sfîșietoare mărturisire a ireversibilității unei vîrste consumate — cum spunea Leopardi — de experiența cunoașterii adevărului. Sentimentul amar cu care se încheie poezia nu înseamnă însă și-o abdicare de la orice speranță în ceea ce privește posibilitatea recuperării, într-o formă sau alta, a „timpului pierdut”. Cum s-a văzut, Leopardi vorbise de o permanență a copilăriei, ca fond subiacent al existenței individului; înainte de el, J. J. Rousseau afirmase că identitatea naturală a omului, „copilăria” sa deci, este o constantă eternă, matricea sa originară rămîne indestructibilă de-a lungul timpului, așa cum statuia lui Glaucos și-a păstrat substanța în pofida intemperțiilor și-a vremii care au desfigurat-o. „Esența omului scrie J. Starobinski, — apropo de această idee — nu e compromisă, ci doar *situația* sa istorică.⁴¹” Prin urmare, crede cercetătorul amintit, există încă posibilitatea redescoperirii acestei esențe, nu prin explorarea exteriorului sau a trecutului însă, ci printr-o sondare interioară: „Recurgerea la interioritate atinge aceeași realitate, descifrează aceleași norme absolute ca și explorarea trecutului celui mai îndepărtat. Astfel că ceea ce era mai întîi în orientarea timpului istoric se regăsește

⁴¹ J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, 1957, p. 13.

în ceea ce este mai profund în experiența actuală a lui Jean-Jacques. Distanța istorică nu este decât distanța interioară, și această distanță e repede depășită de cel care știe să se abandoneze din plin sentimentului ce se trezește în el. De acum încolo natura (...) încetează a mai fi ceea ce e mai departe în urma noastră, se oferă ca ceea ce e mai central în noi. La fel, norma nu mai este transcendentă, ci immanentă eului.⁴²

Nimic nu este mai immanent eului și în același timp cu o mai înaltă valoare de normă absolută decât iubirea, care „înseamnă viața și principiul vivificant al naturii.”⁴³ Eminescu a fost un mare poet al iubirii, unul dintre cei mai mari ai lumii, pentru care dragostea, departe de a fi privită ca un simplu capriciu, reprezenta, în consens cu romanticii, „un entuziasm pentru cunoaștere, un impuls spiritual la creație”,⁴⁴ dar și un principiu cosmic, o lege fundamentală a vieții, un „gînd stăpînitor”, cum spunea Leopardi, căci :

Viața n-are preț, nici înțeles
decît prin el — el omului e totul ;
doar ăst puternic simțămînt
mai poate dezvinovăți destinul
că muritorilor pe-acest pămînt
le-a dat atîtea suferințe grele
și, în afara lui, nici o răsplată ...

(Gîndul stăpînitor, trad. L. Sebastian)

Aspectul însă care interesează în mod particular de data aceasta e legătura dintre iubire și natură, mai precis felul în care, *prin iubire*, omul se întoarce la natură. Lăsînd deci la o parte dimensiunea sentimentală și intelectuală a sentimentului erotic, vom reține funcția sa *naturală*. Este tocmai aspectul în jurul căruia se construiește interpretarea călinesciană a eroticii lui Eminescu, interpretare ce a suscitat discuții și perplexități, dar în care, ca de obicei, Călinescu formulează judecăți fundamentale. Ceea ce uimește la Eminescu — observă criticul — este „adîncă gravitate erotică, religia sexuală”; poetul nu se complică în rafinamente ieftine, ci redă dragostea în elementaritatea ei profundă, trăsătură care face ca erotica eminesciană să nu „depășească poezia populară și romanța, deci înțelegerea obștească.”⁴⁴ Poetul nu este analitic în redarea intimității, ci în virtutea mecanicii naturii, cei doi protagoniști, ei înșiși „elemente ale naturii aproape inconștiente de sine”, „nu vorbesc și nu se-ntreabă. Ei cad prin puterea instinctului și sub înfrîurirea mediului înconjurător într-o somnolență extatică, pe care Eminescu o numește de obicei farmec, dar care nu e decât neclintirea hieratică a animelor în epoca de împerechiere.”⁴⁵

Reducînd erotica eminesciană la funcția ei biologică, elementară, Călinescu îi neagă orice dimensiune sentimentală sau intelectuală : „Intelectualismul și sentimentalismul, iată ceea ce lipsește din erotica eminesciană, în fundamen-

⁴² *Ibid.* p. 21.

⁴³ G. Leopardi, *Op. cit.* p. 40.

⁴⁴ Oskar Walzel, *Il romanticismo tedesco*, Firenze, 1924, p. 46.

⁴⁴ G. Călinescu, *Op. cit.* p. 333.

⁴⁵ *Ibid.* p. 329.

tul ei suav genitală.⁴⁶ Epitetul „suav” ce vrea să atenueze efectul cam aspru al afirmației, va trebui pus în relație cu precizarea că „Senzualitatea lui Eminescu e lipsită de orice josnicie” și că, dimpotrivă, erotica poetului „se bizuie pe „inocență”, însă nu pe virginitatea îngerească, ferită de păcat, ci pe nevinovăția naturală a ființelor care se împreună neprefăcut. Este un serafism animal” concludă în stilu-i brillant Călinescu.⁴⁷

Fără îndoială că unele afirmații ale criticului sînt discutabile, dovadă chiar faptul că studiile ulterioare au pus în lumină și alte valori ale acestei poezii, lărgind gama de semnificații pe care erotica lui Eminescu o implică și recunoscîndu-i unele dimensiuni pe care — cu atîta convingere — Călinescu le refuzase. De altfel interpretarea sa se bazează în mare parte pe teoria schopenhaueriană despre iubire; o recunoaște criticul însuși atunci cînd scrie că „Imboldul sexual, acel instinct „ce le-abate și la păsări de vreo două ori pe an” este izvorul purei fericiri erotice, înțelegînd evident prin fericire, în stilul negativ schopenhauerian, cît mai puțină durere. Suferința, impuritatea se ivesc o dată cu actul de conștiință, acel epifenomen care turbură mecanica întunecată și fără greș a firii.”⁴⁸ Călinescu, așadar, în spiritul metafizicii lui Schopenhauer, refuză eroticii poetului „acel epifenomen” care tulbură mecanica naturii, dar îi recunoaște inocența, nevinovăția care, fiind „un semn al rămîinerii departe de complicațiile sociale, idila eminesciană se va petrece îndeosebi în cadrul unei naturi cît mai primare, cît mai aproape de Eden.”⁴⁹

Intr-adevăr, pentru Eminescu iubirea reprezintă un principiu de existență pe care societatea, sofistcînd-o, o denaturase prin subordonarea unor canoane pe cît de artificiale și rigide, pe-atîta de absurde:

Cum îți vine, cum îți place pe copilă s-o dezmierzi,
După gît să-i așezi brațul, gură-n gură, piept la piept,
S-o întrebi numai cu ochii: Mă iubești tu? Spune drept!

Aș! abia ți-ai întins mîna, sare ivărul la ușă,
E-un congres de rubedenii, vre un unchi, vre o mătușă ...
Lute capul într-o parte și te uiți în jos smerit ...
Oare nu-i în lumea asta vr-un ungher pentru iubit?
Și ca mumii egiptene stau cu toții-n scaun țepeni,
Tu cu mîinile-ncețate, mai cu degetele depeni,
Mai sucești vre o țigară, numeri fire de musteți
Și-n probleme culinare te încerci a fi isteț.

Sunt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară.
Să sfințești cu mii de lacrimi un instinct atît de van
Ce le-abate și la păsări de vreo două ori pe an?

(*Scrisoarea IV*)

Dar atunci, cînd își concepe idilele în natură, poetul o face nu numai pentru a fi departe de complicațiile sociale, ci pentru că iubirea, ca lege a naturii, nu

⁴⁶ *Ibid.* p. 330.

⁴⁷ *Ibid.* p. 328.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.* p. 329.

se poate realiza, în esență, decît în mediul purifiant al acesteia. Există deci o incompatibilitate de substanță între solemnitatea iubirii, atît de profundă în elementaritatea ei firească, și superficialitatea cu care morala unei societăți corupte o adulterează. Cunoscător excelent al miturilor străvechi, Eminescu înțelegea iubirea ca *Eros*, *Kama*, adică un principiu care prezidase la nașterea lumii și — în această perspectivă, pe bună dreptate afirmă E. Todoran că „în viziunea lui poetică sentimentul contopirii cu natura este totodată un sentiment erotic.”⁵⁰ Întoarcerea la natură deci îndeplinește în poezia eminesciană două funcții principale, amîndouă convergente către același obiectiv: descoperirea esenței vieții, o dată prin retrăirea vîrstei „copilăriei” și altă dată prin iubire. În legătură cu ultimul aspect se cuvine apreciată contribuția lui E. Papu care, în recenta sa carte despre Eminescu, aprofundează semnificația elementelor naturii în opera poetului, din perspectiva unei viziuni erotomorfe, demonstrînd că „substratul poeziei lui Eminescu se reduce (...) la un vibrant rit nupțial, prin care se celebrează uniunea poetului-bărbat cu natura-femeie ...”⁵¹ Astfel, povestea iubirii devine la Eminescu o poveste a codrului, iar chemarea pădurii, o ispită a dragostei:

O, rămîi, rămîi la mine
Te iubesc atît de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult ...

(O, rămîi.)

Integrarea în ritmurile naturii înseamnă întoarcere la inocența copilăriei:

Hai și noi la craiul dragă,
Și să fim din nou copii,
Ca norocul și iubirea
Să ne pară jucării.

(Povestea codrului)

adică la vîrsta transparenței originare, cînd „oamenii își găseau securitatea în ușurința de-a se înțelege reciproc”⁵² și trăiau viața speciei într-o totală lipsă de conștiință a păcatului, asemenea Cezarei și lui Ieronim care se întîlnesc goi în insula lui Euthanasius, pentru a se iubi, în euforia cosmosului întreg.

Motivul evaziunii într-o natură edenică, într-un tărîm îndepărtat și exotic e frecvent în literatura romantică mai cu seamă; „paradisul pierdut” îl evocase și Leopardi într-un *Imn Patriarhilor*, unde Adam contemplă lumea proaspăt creată, desfătîndu-se, în acea pace a „începutului”, cu strălucirea astrelor, frăgezimea pajiștilor sau frumusețea mută a dealurilor nescormonite încă de fierul plugului. Dar în *Cezara* realizarea beatitudinii adamice nu presupune o transcendere spațio-temporală a datelor realului, căci „insula fericiților” se

⁵⁰ E. Todoran, *Op. cit.* p. 353.

⁵¹ E. Papu, *Poezia lui Eminescu*, Buc. 1971, p. 24.

⁵² J.-J. Rousseau, *Op. cit.* p. 12.

găsește în *această* lume, foarte aproape, din moment ce, aruncându-se în mare, Cezara o va ajunge înot. Simbolic, nuvela exprimă vocația naturistă care se manifestă în întreaga operă a poetului; toți eroii săi au — cum se știe — tendințe rustice, mentalități arhaice, se complac într-o viață lipsită de confortul civilizației, cât mai aproape de sensul naturii, dar această atitudine nu implică și o negare absolută a societății, dimpotrivă, cum s-a văzut aproape de statul patriarhal, Eminescu nu exclude posibilitatea redescoperirii identității naturale a omului, în condițiile sociale, confirmând parcă teza lui Levi-Strauss că „omul natural nu e nici anterior, nici exterior societății, ne revine sarcina de a-i descoperi forma, immanentă stării sociale în afara căreia condiția umană e de neconceput.”⁵³ La o atare sarcină meditate și Rousseau, atunci când, într-un moment de criză a convingerilor sale cu privire la existența însăși a omului natural, a scris că „nu e ușoară întreprinderea de a discerne originalul și artificialul în natura actuală a omului și de a cunoaște bine o stare ce nu mai există, care, poate, n-a existat de loc, nu va exista probabil niciodată, și despre care, totuși, e necesar să avem noțiuni juste, pentru a putea judeca bine starea noastră prezentă.” (subl. n.).⁵⁴

Eminescu și Leopardi, pornind de la condiții diverse, cu idei, uneori, sensibil diferite, se vor întâlni tocmai în acest efort de a descoperi trăsăturile și a contura imaginea atât de abstractă a celui stat și om natural, în funcție de care să poată „judeca bine” realitatea prezentului lor.

НОСТАЛЬГИЯ ПРИРОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭМИНЕСКУ И ЛЕОПАРДИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Данная статья представляет собой часть работы, посвященной творчеству Эминеску и Леопарди, в которой автор ставит перед собой цель объяснить близость между этими двумя великими поэтами не как результат прямых влияний, а как сумму избирательных схождений.

Ностальгия «природы» является, следовательно, таким аспектом хотя и не самым значительным, в котором Эминеску и Леопарди — под знаком романтизма руссоистского толка — сходятся в целом ряде идей и поэтических приемов.

⁵³ C. Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, 1958, p. 423.

⁵⁴ J.-J. Rousseau, *Op. cit.* p. 123.

THE NOSTALGIA OF „NATURAL STATE“ AT EMINESCU AND LEOPARDI

(SUMMARY)

This article is only a fragment from the paper „Eminescu and Leopardi“, which is in the process of elaboration. We intend to explain the congeniality between these two great poets not as a result of direct influences but as a sum of elective affinities.

The nostalgia of the „natural state“ is an aspect (although not the most significant one) where Eminescu and Leopardi, both under the sign of romanticism of Rousseauistic inspiration, meet in a series of kin ideas and poetical devices. In essence they are united by the same effort of redesccovering man's natural identity, of reconstituting the image of natural state, these being terms of reference for a right appreciation of the society in which they lived and wrote

DRAMATISMUL SADOVENIAN

DE

MIHAI CAZACU

Mihail Sadoveanu debutează în literatură la începutul secolului prezent. E un moment de răscruce pentru arta europeană. Acum se deslușeau clar natura și ținta îndepărtată ce o vizau unele tendințe ivite încă în ultimele decenii ale veacului precedent. Dacă în spațiul european apusean noul subjugă tot mai tenace conștiințele artistice ale timpului, în literatura noastră. (Desigur, la aceasta a concurat o serie de factori — mulți extraestetici —, care păreau, la un moment dat, că ar constitui singurul sau, în orice caz, elementul decisiv) s-a impus în prim plan nu atât noul, cât necesitatea de a se salva specificul fondului autohton. Adică, așa cum acesta apărea, privit prin prisma poporanistilor de la Iași, sau prin optica lui N. Iorga, de la „Semănătorul“. Tînărul Sadoveanu (orientîndu-ne după revistele cărora se adresează cu primele rezultate ale muncii sale literare) dovedește a nu fi rămas străin de frământările epocii.¹ Pendularea între o lume și alta : cea a prezentului, în curs de modernizare, atentă în a-și mobiliza forțele spre a se adapta spiritului nou, și lumea statornică a populației băstinașe de la sat, își avea rădăcinile mai adînc înfipte în sufletul tînărului literat : se conjuga cu drama familiei din care provenea. Între tatăl său, cu mentalitatea omului de formație, oricum, livrescă, raționalistă pînă la nivelul unui scepticism incolor și pasiv, suficient să nu se lase antrenat de entuziasme facile și necontrolate, dar cu atât mai pregătit să privească bunăstarea personală drept suprem ideal, și mama, reprezentantă a unei tipologii umane cu totul de altă factură, tînărul Mihai a oscilat un timp. La început — cum era și firesc —, mai ispititoare îi apărea perspectiva oferită de ținuta tatălui. Dispariția timpurie și neașteptată a mamei a avut un efect catalizator. Subit, universul sugerat de amintirea mamei se insinuează persistent în sufletul și conștiința scriitorului.

Opera lui Sadoveanu evoluează în două sensuri : pe de o parte, păstrează legătură neîntreruptă cu „lumea nouă“ ; oglindește efectele asupra omului a prefacerilor suferite de societatea în plin proces de modernizare ; iar, de alta, explorînd zone tot mai adînci ale universului spiritual autohton, descoperă căi de racordare a omului, din situația acum schimbată, la permanențele de substrat ale aceluia univers. Ţelul final urmărit de scriitor se profilează astfel

¹ M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie, Opere*, vol. 16, cap. Preocupări.

fără a mai rămîne nici un dubiu : *să imprime un sens cultural fluxului de transformări generate de progresul social*. În activitatea desfășurată de societate (ca să-și însușească și să păstreze acest caracter calitativ) e necesar să se conformeze principiilor izvorîte din fondul spiritual al poporului. Ceea ce reclamă fixarea, în înțeles de ancorare pînă la întuirea substratului ontologic, pe un anume loc, al obîrșiei, și concordarea cu ritmul de viață al generațiilor ascendente. Pe parcursul lungii cariere scriitoricești a lui Sadoveanu se poate observa un progres evident de la etapă la etapă, al conceptului obîrșie, al spațiului conform structurii spirituale poporane, ca încreștere a omului în substanța ontologică să aibă loc și, apoi, chiar acest fapt — condiție prealabilă primordială — să dea curs procesului cultural, creator de viață istorică.

Orizontul circumscris de interesele cotidiene se dovedește neîncăpător pentru omul sadovenian. Îndepărtarea de perimetrul întărcuirilor sociale și căutarea *locului* corespunde năzuinții de a ajunge la revelarea întregului universal, cînd individul trăiește sentimentul participării efective la ființarea cosmică. De asemenea, ieșirea din prezent și afundarea în trecut răspunde aspirației de a se situa în momentul de început al tuturor timpurilor, în „Cel dintăi ceas de liniște deplină, în cea dintăi zi a soarelui“. Ne aflăm (fără să fi bănuît o atît de subită deplasare în timp) în clipa cînd haosul, tulburat de prefacerile iminente, așteaptă lumina care să dea curs evurilor ; să deschidă porți vieții, în tot înfinitul număr al formelor ei de manifestare. *Țara de dincolo de negură* marchează această etapă din evoluția spirituală a povestitorului. G. Ibrăileanu a intuit semnificația exactă a momentului. Utilizînd cu pricepere unele din ideile de bază ale concepției estetice dragomiresciene, atrăge atenția asupra valorii acestei scrieri.² E puțin probabil ca Ibrăileanu să fi acordat importanța cuvenită spuselor sale. Cu toate acestea, ne găsim în fața unor aprecieri demne să constituie obiectul unei dezbateri. Ele ne introduc direct în problematica artei moderne, precum totodată, ne dezvăluie una din laturile esențiale ale vieții culturale românești. Sadoveanu fundamentează originalitatea de simțire a poporului român chiar pe această notă : a împletirii epicului cu liricul. „Primitivii aceștia, se exprimă el, au ceva nobil și distinct, numai al lor, deci numai al nostru. Lirismul acesta epos, adică această contradicție imposibilă și confuziune a genurilor, își are semnificația ei pentru cel care caută specificul, nota originală a literaturii noastre culte“. Lirismul obiectiv, caracterul ambivalent al creației literare și „confuziunea genurilor“ sînt indicații prețioase în direcția revizuirii conceptului tradițional despre natura operei de artă ; ne revelă o trăsătură — pînă acum — neluată în seamă, în măsura de a se constitui în problemă.

Găsim deosebit de importantă, pentru problema ce ne preocupă, concepția despre artă a marelui filozof antic Platon. E cunoscut că filozoful a meditat îndelung asupra naturii și rostului social al artei, pentru ca, în cele din urmă,

² G. Ibrăileanu, *Țara de dincolo de negură*. Scriitori români și străini, vol. II, pp. 143—144. „Senzația d-lui Sadoveanu, se pronunță criticul, e contingența lumii externe cu lumea internă. E punctul unde se întîlnesc și se contopesc cele două lumi. E o stare obiectivă și foarte subiectivă totodată — în comparație cu obiectivitatea imaginii și cu subiectivitatea sentimentului — pe cît se pot aplica acești termeni absoluți la lucruri atît de relative“.

³ M. Sadoveanu, *Mărturisiri*, p. 200.

să elimine din Republică pe creatorii de valori artistice. Renunțarea filozofului la arte, socotim, a-și găsi explicația în determinante de profunzime, generate de momentul și nivelul însuși atins de spiritul elin. Condițiile erau acum de natură ca activitatea artistică să se transforme în producție meșteșugărească, iar arta (operele artistice) să piardă valoarea intrinsecă — și prin aceasta funcționalitatea proprie — pentru a deveni *obiecte*, de lux, de desfătare — artă coe decorative. Momentul coincide cu încheierea, în fapt, a unei epoci istorice (am putea spune a unei ere) și trecerea într-o alta, superioară, când împrejurările erau de natură să determine pe om: fie să adopte cultul persoanei proprii, în care caz, arta — pierzând valoarea din trecut — era necesar să devină obiect de decor, element de ambianță (așa cum s-a și întâmplat chiar în perioada elenistică); fie să se decidă pentru atitudinea platoniciană. Când, însă, — datorită situației schimbate — obiectul activității creativ-artistice trebuia să devină însăși persoana omenească. Socrate întrevăzuse orizontul spiritual-social nou, la nivelul cerințelor aceluși stadiu din viața societății eline. Activitatea lui își propunea ca țel (de pe urma acestui fapt trăit ca o revelație) popularea noului spațiu, transformarea lui într-o lume vie. De aici strădania *moșirii*, ca să aducă în viață mereu alți *cetățeni* ai acelei *cetăți*, deocamdată simplă *vedenie*. Platon a preluat idealul socratic și i-a continuat, în altă formă, acțiunea.

Dar, pentru înțelegerea mai exactă a gândirii platoniciene, e recomandabil să ne reamintim câteva din ideile înrudite ale filozofului cu problema în cauză. Astfel, constatăm la el, cu surprindere, o pronunțată rezervă față de scris, față de carte, principală sursă de informație, instrument fără de care e de neconceput opera de educație, de cultivare a spiritului omenesc. Ne referim la problema amintită, pentru că există o corelație de sens (trădind mersul gândirii platonice) între scris (carte) și artă. Scrisul nu-l entuziasmează pe Socrate (Avem în vedere lucrarea lui Platon-*Fedru*). Așa cum rezultă din legendă, la îndemnul zeului Thot (descoperitorul scrisului), faraonul Thamus are refuzare. Justificată, dacă ne postăm pe punctul de vedere al lui Socrate (și Platon, bineînțeles), care era conștient de faptul că în climatul elin, scrisul era în curs de a ajunge mijloc de sustragere, de dezangajare a omului de la o anumită acțiune. Încă o unealtă cu ajutorul căreia să se îngrădească în limitele individualității proprii. Când îndatorirea principală a momentului pentru societatea elină era chiar contrariul: de a mobiliza întreaga energie a omului în scopul creșterii lui în zona proaspăt descoperită — cea a oamenilor modelați, întocmai asemănători statuilor în marmură a marilor sculptori. Problema principală era ca fiecare cetățean al Eladei să se alcătuiască — spiritual — pe sine, să capete forma corespunzătoare aceluși mediu superior, al cărui mesager era filozoful. Sînt semnificative, în acest context, cuvintele atribuite faraonului Thamus, drept răspuns dat zeului Thot, prin care refuza oferta. Scrisul, pretextează el, va promova lenea spirituală a omului, pentru că nu-i va stimula ținerea de minte „Iar în ce privește înțelepciunea, tu oferi învățăcelor numai aparență, nu adevărul”. Iată cheia refuzului!. Socrate are în vedere nu *informarea* omului, ci *formarea*, dăltuirea lui. Adevărul, în concepția lui Socrate, nu este știința, cunoașterea simplă, ci *cunoașterea întrupată*, reflex al unei stări perfect configurate a sufletului uman. Cartea poate fi acceptată și în acest caz, dar numai ca anexă a procesului activ de trăire afectivă a adevărului. Situația specială

a cărții în societatea greacă își are explicația ei. Concepția despre lume a elinului se încheagă într-o unitate rotunjită. Elementele necesare în vederea acestui scop sînt date, fără să mai apeleze la unele adevăruri de ordin superior. Pentru că omul însuși, prin firea și structura sa, cuprinde în sine toate datele, urmează doar, printr-o muncă educativă asiduă, să fie mobilizate și aduse într-o configurație de reală ființare, adică de al transpune în starea de a deveni factor activ în societate. Dacă la început atenția elinului s-a concentrat asupra Olimpului, iar activitatea marilor genii a avut ca obiect înfățișarea acestei lumi superioare, cu Socrate societatea greacă intra într-o nouă fază – cea a omului propriu-zis. Trebuia să înceapă acțiunea de mai mare răspundere: de făurire a societății, a lumii omului cu chipul împlinit al lui. De aici reticența lui Platon față de carte și scris, precum și ostilitatea față de artă, așa cum acestea fuseseră concepute și practicate pînă la el.

În *Ion*, Platon exprimă opinia grecului artist, atașat orizontului olimpic. Filozoful, ca și întreaga societate greacă, se găsea încă sub vraja aceluia orizont, iar arta exercita exact aceeași înfrîurire pe care o avea cartea (în Egipt s. ex). Comparația artistului (de către Platon) cu metalul prins în cîmpul magnetic e cît se poate de fericită ca să-și plasticizeze ideea. „Tot astfel, scrie el, Muza e cea care inspiră cu har divin pe cîte unii, iar după acești inspirați se prind apoi în lanț alții. Căci nu cu meșteșug își alcătuiesc frumoasele poeme poeții epici ... ci pradă inspirației și sub stăpînirea unei puteri divine, și la fel cu ei marii poeți lirici”⁴. Același Platon, maturizat, după ce avusese suficient timp să adîncească intervenția lui Socrate (momentul reprezentat de acesta pentru viața societății eline și, în genere, a societății umane), își întoarce fața de la artă (Cel puțin așa o indică aparențele), și – spre uimirea noastră – nici nu o găsește necesară în statul conceput de el. De ce? Cum să ne explicăm această întorsătură? În primul caz (*Ion*), prin mijlocirea artelor, oamenii aveau prilejul să contemple Olimpul, lumea zeilor. Este perioada cînd elinul – artist din fire – transpuseseră această lume în forme artistice, o materializaseră. Îndată, însă, ce imaginea ei se întipărise suficient de bine în sufletul omului, încît să-și dea seama că nu e o realitate de esență supranaturală, sau, acceptînd chiar această supoziție, dar acum cu adaosul și precizarea că este în firea omului că zeii – așa întruchipați – reprezintă complementul său natural, cea de-a doua lui ipostază, cu care, completîndu-se, devine ființă integră, s-a născut conștiința îndatoririi de a crea condiții prielnice dezvoltării aceluia om bipolar, bivalent. În asemenea împrejurări, arta nu mai poate fi considerată activitatea de plasticizare într-un material oarecare a lumii zeilor, a figurilor, ci firesc era să fie concepută drept acțiune de automodelare; de a se supune procesului evolutiv de creștere spre a deveni cetățean *demn* al „Statului”, al unui stat de alt tip decît cel din trecut, întemeiat pe alte baze și format din oameni *împliniți*, care au atins ultima formă, după modelul zeiesc, al *Ideii*. La Platon, zeii suferiseră o metamorfoză, prefecîndu-se în *Idei*; iar acum – consecința, în deducția logică imediată: fiecare om – întrupare a *Ideii*, în *Statul*, mediul, societatea de oameni – fenomenalizări ale *Ideii*, *întruchipînd lumea Ideilor*.

⁴ Ion, Platon, *Arte poetice. Antichitatea*, 1970, p. 61.

Înțelepții — conducătorii unor asemenea organisme statale —, e cît se poate de firesc să se considere creatori artistici: „noi înșine sîntem autorii unei drame, nesfîrșit mai frumoasă și mai bună, se exprimă Platon: întreaga întocmire a Cetății nu-i oare și ea imitația unei vieți cu adevărat bune și cu adevărat frumoasă?... Poeți dară voi, poeți sîntem și noi; *voi însă potrivnicii și dușmanii celei mai frumoase din toate, aceea pe care Legea singură e în stare s-o desăvîrșească*“ (s. n.).⁵ Pentru Platon, omul este subiectul dar și obiectul operei, fiindcă opera de artă — rezultat al muncii depuse — este sinea sa, modelarea proprie, pînă la faza cînd — împlinit — devine, se știe, se simte întrupare a Ideii, membru de drept și de fapt al *Cetății*. Un asemenea om trăiește drama proprie: aceea de a se edifica. Societatea, Cetatea e scena unde fiecare cetățean își joacă *drama*. Motivul a fost preluat, ulterior, de un mare număr de scriitori, și a jucat un rol de seamă în viziunea artistică a multora dintre marii creatori de literatură. De altfel, cultura europeană, chiar în forma ei creștină, într-un fel continuă pe cea antică greacă, așa că nu e de mirare cariera strălucită a motivului amintit. Pentru că, în fapt, cultura trebuia să se instituie ca dramă. A avut loc însă un transfer. Drama a fost proiectată în transcendent și într-un moment istoric — singularizată și trăită doar de personajul fictiv legendar, Isus. Așadar drama umană era jucată indirect de personajul respectiv. Cel ce a readus în actualitate, reasezînd motivul în condițiile concrete de viață ale omului modern, a fost Nietzsche. El surprinde actul de cea mai mare importanță pentru formația spiritual-umană, prin care omul — o dată cu tragedia antică — se descoperă *subiect și obiect în același timp*.

Așadar, în opoziție cu imaginea biblică a Demiurgului constructor de lumi exercitîndu-și facultățile asupra materiei din afară — el însuși fiind scos din cauză și rămînînd în această postură pe tot parcursul timpului —, omul, după ce identifică energia creatoare în spiritul său și nu mai e necesar să apeleze la Muze sau altă forță supranaturală, deschide calea istorizării recunoscîndu-se totodată și materialul, substanța din care urmează să-și confecționeze propria lume. Încît tot ce produce omul, într-o formă sau alta, poartă amprenta umană epico-lirică. Lirică, pentru că numai — și în măsura în care se identifică universului, trăiește conștiința de a fi „eul primordial“, devine cu adevărat subiect creator. În aceeași clipă trăiește însă și conștiința tragică, de a se consuma creînd. Este epică opera creată, pentru că, materializînd-o, omul o încredințează timpului. În realitate creația însăși este act în timp, de natura timpului, și rămîne proprietatea acestuia. A fi operă este echivalent cu dimensiunea trecută a categoriei timp. Ceea ce înseamnă detașare de autor, înstrăinare, clipă apusă. În afară de aceasta, mai trebuie avut în vedere că *opera* este numai produsul material al momentelor de *consonanță*, al perfecte corelări om-univers; cînd omul, crescînd, ajunge de la faza inițială de *haos* la înfățișarea de *Cosmos*.

Între toate fapăturile, omul are darul de a materializa acele clipe, de a le întipări iconic, astfel avînd satisfacția de a crea — cu caracter de *imitație* — universul propriu. *Imitație*, însă nu în sensul de *copie* după natură, fragmentar

⁵ *Idem*, Legi. Apud D. M. Pippidi, Notită introductivă. *Arte poetice. Antichitatea*, p. 56.

și dispersat, fenomene sau părți din realitățile firii. Așa cum, adoptînd punctul de vedere platonice, unii au încercat să explice și să interpreteze opera de artă. Aristotel completează strălucit pe predecesor, definind cu precizie termenul „imitație”, cu care ocazie salvează nu numai opera de artă dar și facultatea creatoare a ființei umane — universul cultural însuși. Imitație deci, dar nu copie; dezvăluirea în creația respectivă a raporturilor de unitate dintre obiectul în cauză și întregul cosmic, încît opera — asemenea culturii, întregii activități creatoare a omului — să apară limpede că nu este în afara Totului, ci doar o *metaforă*, o înfățișare de tip uman a Cosmosului, surprins, *privit* în această imagine printr-un instantaneu, „clipa unică” prilejuită de contemplarea obiectului (fenomenului) cuprins în opera de artă. Obiectul folosește doar ca reper, este „fereastra” deschisă spre universal. Cum rezultă din cele de mai sus, Platon a avut în vedere în special formarea tipului uman care să fie apt a *citi* opera de artă, în felul interpretat de Aristotel. Divergențele dintre cei doi filozofi, pe tema operei de artă, rămîn de suprafață. Discipolul îl completează pe dascăl ambii menținîndu-se în aceeași atmosferă spirituală și reprezintă o viziune comună.

Locul constituie punctul de interferare a particularului cu universalul, a timpului și spațiului, ca să nască fenomenul. Fenomen este produsul concordanței celor două categorii; apare determinat strict numai de această fericită armonizare, și durează cîtă vreme se menține într-un echilibru mobil această stare. *Opera*, universul uman intră sub același regim. Ia ființă în momentul cînd, spiritual, omul trăiește în sinea sa acel proces de interferare și intersec-tare a celor două planuri; cînd substanța ontologică din propriul suflet (timpul) întîlnește, armonizîndu-se într-o unitate fenomenalizată, împrejurările locale (spațiul). Asemenea germeni formativi (tipare — categorii arhetipale) sînt datinile, eresurile etc. Ele intrupează procesele de trăire spirituală ale unui popor, care s-au cristalizat în aceste formațiuni; însumează momentele întîlnirilor cu universalul, ca să dea naștere fenomenului cultural. Sinea eului, abandonîndu-se spațiului și aderînd la anume tipare, se obiectivează, se existențializează.

Începînd cu *Dumbrava minunată*, Sadoveanu are intuiția fermă a universului valoric, pe lîngă sentimentul prezenței, în sufletul său, a cosmosului în unitatea substanțială și activă — ca în momentul genezei. Adîncimea subiectivității integratoare — a timpului — descoperă astfel coordonata complementară — a orizontului spațial —, precum și tiparele-categorii, care consacră, materializîndu-le, momentele de armonică și maximă tensiune spirituală. Ele sînt — cum se amintea — datinile, obiceiurile, produsele folclorice. Primele trei capitole din *Creanga de aur* ne introduc în crezul acum rotunjit al scriitorului. Stamatin, într-un mediu adecvat momentului, destăinuie unele principii care-i stau călăuză, în același timp expresie a *locului* și a poporului creat de acest colț al pămîntului. Ele constituie formele primare de îngemănare în alcătuirii spirituale conforme locului acestuia. Toate își păstrează viabilitatea, însuși creatorul lor — spiritul locului — fiind activ, prezent. Acest „duh” îi apare sub chip de Mag. „Pentru dumneavoastră poate fi o fantasmagorie, se exprimă Stamatin, pentru mine e o realitate. Duhul lui trăiește încă în mine,

cum a trăit în atâtea generații succesive ; deci eu văd și simt ființa lui în această regiune a lui Dumnezeu”.

Magul este orb nu de bătrînețe, ci pentru că simțul fizic al vederii nu-i e necesar. Privirile îi sînt ațintite asupra rînduieiilor din plan etern și-i rămîne indiferent veșmîntul policrom al formelor efemere. „Sub povara acestui semn al zilelor și nopților stătea orb, însă numerele de aur continuau să clipească sub bolta frunții lui, scriind misterios timpurile”. În lumea predicăției demiurgice, a multiplilor divizați în timp, succesoral și ciclic trecînd prin lumina zilei și întunerul nopții, stăpînește, sub aparență dezordine a goanei după ființare, puterea legii numerice. Tiparul morfolologic al tuturor existențelor are la bază și reprezintă un anumit raport numeric care-i determină conformația, iar acesta ritmul, natura evoluției în timp. Păstrîndu-se proporția cifrică în procesul multiplicator al fenomenalizării, se garantează pe tot parcursul (și independent de situația momentană, ca și de nivelul atins în năzuința demiurgică multiplicativ-creatoare) raportul simetric dintre imaginea multiplului de o parte și unitatea întregului, de cealaltă. Pitagora a stabilit relația număr-ritm, sunet ; numărul, simbol spațial, și sunetul calitate, modalitatea de expresie în timp a mărimii numerice. Mărirea este figural, geometrizat reprezentată, iar între forma, potrivit cantității numerice, și raportul, figurativ conceput, se interpune diferența de calitate, modalitatea de a se manifesta fenomenic, în timp, ca sunet. E firesc ca fericirea umană să fie privită de Pitagora drept a „endemonie a sufletului”, „contemplarea armoniei de ritm a Universului”, adică „a perfecțiunii Numerelor, Numărul fiind aici ritm și proporție”⁶. Platon a completat conceptul de număr al lui Pitagora cu Ideea : „Eidos-ul este totodată formă și idee ; nu este atît o stare mentală cît model ideal (arhetip sau paradigmă) spre care tinde gîndirea”⁷. La Platon, cantitatea numerică pitagoriciană, în raporturile ei determinate de ontologie, corespunzătoare însă anumitor stări sufletești ale omului, trăite și exteriorizate prin muzică, ritm, ca și prin rit (într-un proces mai complex), Ideea a fost deplasată într-un alt plan localizat decît spiritul uman. Este pasul hotărîtor în actul de separație a lumii materiale de cea ideală, metafizică.

Important, pentru noi, este că Sadoveanu readuce forma de manifestare cantitativ-numerică în condițiile determinate de cele două categorii corelative : spațiu-timp. În raporturile om-univers, comunicația se execută prin intermediul unor modalități prestabilite, cu valabilitate perpetuă. Apelînd la ele și redîndu-le funcținea primordială, omul ajunge să privească realitatea lumii în formele ei statornice. Astfel se explică perceperea de către Stamatin a răspunsurilor primite din partea Magului. „La întrebările mele, bătrînul a dat răspunsurile cele mai bune, punînd în mișcare, fără să înțeleg cum, alcătuirile statornice ale lui Dumnezeu”. Stamatin se reajustase în prealabil sufletește. Revenise la structura spirituală cu caracter de totdeauna a omului. Asemenea oamenilor din vechime, care „aveau o cale deschisă, o împărtășire directă, o însușire de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor”, savantul geolog se infiltrează și el în taina, azi pentru mulți umbrită, a lumii. Calea nemediată, fără

⁶ Matila G h y k a, *Le nombre d'or*, tome II, 1931, p. 17.

⁷ Idem, *Philosophie et mystique*, Paris, 1952, p. 12.

nici o analogie cu silogismele, ipotezele și deducțiile omului modern, o deschid acele tipare categoriale, formațiuni de început, în consens cu unitatea arhitecturală a universului — în configurația lui statornică —, în consonanță și cu articulația de interior a omului. Ele mijlocesc raportul dintre cifra numerică a fenomenului din univers și starea senzorial-spirituală din sufletul omenesc. Puterea de pătrundere în tainele și miezul fenomenelor se realizează prin mijlocirea acestor instrumente de natură sintagmatică și paradigmatică. Componenta lor e duală, cum s-a specificat: cantitativ-calitativă; spațial-temporală, sau numeric-sonoră; *de natură obiectiv-subiectivă*. Pe baza percepției de către subiect a datelor numerice din natură, răspunde corespunzător afectiv. Iar modul de a se concretiza material această relație se constituie în tradiția culturală a unei colectivități. Ele au valoare de „embleme”, de „semne” cu „cheie veșnică”. „Aspectele lumii, scrie Sadoveanu, și fenomenele naturii magul le prezenta în embleme; le punea deci o cheie veșnică”. Pentru mag, adevărurile nu sînt abstracțiuni, formulări logice, simple calcule matematice, sau rezultate obținute de pe urma unor experimente și operațiuni urmărind un țel pre-determinat. Adevărurile, aici, nu sînt concluziile unor elaborări mintale trudnice. Ca să fie adevăruri, recunoscute cu această calitate, ele trebuie să se nască, asemenea ființelor vii. Cu rădăcini adînc înfipte în ontologie, alimentate cu seve de ultimă esență ele capătă trup din substanța de trăire integrală a personalității. Astfel se reactualizează geneza. De fiecare dată; pentru că tot de atîtea ori ia naștere mereu o altă lume, cea culturală, a valorilor, a operelor de artă, a instituțiilor etc., cînd, de fapt, toate acestea sînt întrupări vii. Incorporarea are loc ca lumea să se populeze cu Zeițe, cînd sufletește, structural omul răspunde „chemării” numerice a lumii din afară; cînd are loc „corespunderea” exactă între subiect-obiect, sau mai corect spus, *cînd subiectul se des-coperă obiectul*.

Obișnuit, omul se îndepărtează de starea de consonanță ca să se orienteze, incidental, în direcții anarhic alese, după impulsurile-răspuns la solicitările simțurilor dezorganizate. Omul părăsește *Locul* și se îndepărtează de tiparele inițiale, ademenit de cîmpul deschis al cuceririlor de suprafață. În care situație, numai o intervenție zguduitoare din afară, sau în baza eforturilor de asiduă concentrare și forare a profunzimilor spirituale, poate reveni la starea de început, de armonizare. În sufletul individual al fiecărui ins trebuie să se resimtă pulsația ritmului universal și căile de pătrundere în interior al acestuia, ca, sufletește, omul să devină un microcosm. Aceste „adevăruri”, în forma lor întrupată — altădată, ființe vii — s-au păstrat pînă azi; se găsesc în „poveștile cu care (mamele) ne-au încîntat în seri de iarnă. În ele se cuprind adevăruri permanente. Nici noi nici ele nu știam; eram împreună copii și ne amuzam cu sclipirile lor de juvaere”. Vîrsta, cu educația urmărind alte țeluri, îndepărtează generațiile de relația astfel stabilită între om și univers. Lui Stamatin abia Magul i-a „deschis înțelegerea eresurilor, a datinilor, a descîntecelor, a vieții intime a poporului nostru, așa de deosebită de civilizația orășenească”. Totuși, înstrăinarea rămîne prezumptiv-intențională iar consecințele acesteia își vădesc efectele dezastruoase numai asupra condiției umane. În fond, evoluția de ansamblu a fenomenelor, ca și viața omenească, se desfășoară pe aceleași coordonate „Ceteam acestea în înfățișările bătrînului mag pe cînd, la picioarele lui, șarpele

uroboras, încolăcindu-se cu coada la gură, îmi comunica *semnul eternității și al ciclurilor* (s.n.). Pentru că „Duhul magului e o realitate vie nu numai în civilizația preistorică a pămîntenilor noștri. Il găsiți și în lumea d-voastră modernă, ceea ce nu trebuie să vă mire prea mult: ultimul sediment e subțire și fragil. Calendarul lumii nouă a rămas al astrologului și al magului de altădată“. În concluzie: „Esențialul e să înțelegeți că ordinea de timp a bătrînului meu din acest munte stăpînește asupra aeroplanului dumnealor și asupra aparatului d-voastră de radio“. O deplină concordanță și corespundere între om-univers — cea conformă structurii ambilor — se stabilește dacă omul se supune procesului de transformare, care să-l scoată din starea haotică a simțurilor, anarhizate de o maximă impulsivitate, ca să-l transforme într-un organism microcosmic structurat, cînd forțele sale se încadrează în circuitul etern de manifestare a macrocosmosului. Ca să se mențină la acest nivel, însă, omul e nevoit să trăiască o permanentă *dramă* a transcenderii din subiect în obiect, să se mențină în starea de cumpănă, a conștiinței care-i amintește și-i dă certitudinea că e și una și alta. Prototipul personajului sadovenian cu asemenea structură este Kesarion Breb.

ДРАМАТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ САДОВЯНУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Михаил Садовяну — передовой представитель нашей литературы в период между первой и второй мировой войной, в произведениях которого особенно четко выражена духовная основа коренных жителей.

Преобладающей особенностью произведений М. Садовяну, как и отношения к свету румынского народа, является объективный лиризм. Явление характеризует человека переживающего душевный процесс определенного состояния одновременно с двойной функциональностью: субъекта и объекта; человека с перспективой духовного горизонта, являющегося создателем, с ясным сознанием того, что его собственное я это сама Вселенная. Однако, для того чтобы сохранить себя на этом уровне, человек обязан переживать постоянную драму трансценденции из субъекта в объект; сохранять состояние равновесия, сознания, которое ему напоминает и дает уверенность в том, что он является и одним и другим. Прототип героя М. Садовяну с подобной структурой это Кесарион Бреб.

DIE DRAMATIK IM WERK SADOVEANUS

ZUSAMMENFASSUNG

Mihail Sadoveanu ist der hervorragende Vertreter unserer Literatur zwischen den beiden Weltkriegen, in dessen Werk der autochthone Geistesgehalt einen getreuen Ausdruck findet.

Die vorherrschende Eigenart des Schaffens Sadoveanus wie auch die Art, sich auf die Welt des rumänischen Volkes zu beziehen, ist der objektive Lyriismus. Das Phänomen kennzeichnet den Menschen, der den seelischen Prozess eines Zustandes gleichzeitig mit doppelter Funktionalität erlebt: als Subjekt und Objekt; als Mensch, der die Perspektive des geistigen Horizontes hat, allein schaffend, mit dem ebenso klaren Bewusstsein aber, dass sein eigenes Ich das Universum selbst ist. Um sich jedoch auf dieser Stufe zu bewahren, muss der Mensch ein permanentes *Drama* der Transzendenz vom Subjekt zum Objekt erleben; er muss in einem Zustand der Schweben bleiben, im Zustand des Bewusstseins, das ihn daran erinnert und ihm die Gewissheit verleiht, dass er sowohl eines als auch das andere ist. Der Prototyp der Sadoveanerschen Gestalt mit einer solchen Struktur ist Kesarion Breb.

INOVAȚIE ȘI TRADIȚIE ÎN AVANGARDA

DE

NICOLAE CORBEANU

Multă vreme s-a crezut că una dintre trăsăturile definitorii ale avangardei artistice este noutatea absolută și ruperea cu orice tradiție. Au contribuit la aceasta, în primul rînd, declarațiile avangardiștilor care proclamau cu insistență noutatea ca una dintre caracteristicile esențiale ale artei lor și, totodată, negarea mai mult sau mai puțin vehementă a artei anterioare.

Vom începe prin a observa că a căuta noutatea în artă nu este nici pe departe o trăsătură exclusiv avangardistă. S-ar putea spune că noutatea este însăși condiția de existență a artei. O artă care s-ar limita la copierea servilă a unor modele anterioare este sortită, în chiar momentul producerii ei, la sclerozare și moarte. E suficient să ne gîndim la soarta tristă a producțiilor în limba latină ale renașterii, imitații servile ale operelor antichității, care astăzi nu sînt amintite decît pentru a constitui argumente. Clasicismul francez al secolului 17, care își propunea deliberat să urmeze modelele antice, este un curent viabil, așa cum observă Eugen Lovinescu¹, prin abaterile de la normele și modelele antice și nicidecum prin respectarea lor. Incompetența și lipsa de informație a unui Corneille sau Racine asupra adevăratului mod de viață al anticilor au salvat operele lor de un epigonism steril.

Noutatea este deci în artă o condiție *sine qua non*, însăși rațiunea ei de a fi. Totuși, această virtute fundamentală a artei a rămas multă vreme nepusă în evidență. Se afirma mai degrabă virtutea contrară care consta în a te supune canoanelor și a crea în conformitate cu un model dat, pentru epoca renașterii și a clasicismului acest model fiind antichitatea greco-latină. A avea un model literar demn de urmat era un lucru cît se poate de firesc. Motivele, temele și subiectele literare circulau de la un scriitor la altul în mod liber, fără ca unul să-l învinuiască pe celălalt de plagiat. Veleitatea modernă a originalității integrale, a personalității distincte imprimată în operă nu exista. Artistul medieval lucra ca un simplu artizan, nu împins de setea de notorietate ci supunîndu-se impulsului său creator. Nu se știe cine a executat sculpturile catedralei Nôtre-Dame, cine a scris povestirile care circulau în timpul evului mediu italian sau, pentru a lua un exemplu din istoria culturii românești, cine sînt autorii fres-

¹ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, *Mutația valorilor estetice*. Concluzii, Editura Ancora, [București], 1929, p. 108—109.

celor de la Vcroneț. Arta cultă tindea spre anonimatul folclorului. Chiar mai târziu, artiști ale căror nume au ajuns până la noi, nu se sfiau să se inspire larg din opere străine fără ca cineva să-i considere încorecți. Pentru majoritatea pieselor sale, Shakespeare a împrumutat teme și subiecte întregi de la drama-turgii vremii, totuși, nimeni nu contestă originalitatea operei lui.

Orgoliul propriei opere crește odată cu trecerea timpului și, paralel, crește dorința de a crea opere cât mai noi și originale pentru a ajunge în timpurile noastre la o adevărată exacerbare. Încă din secolul 19, noutatea devine programatic una din cerințele fundamentale ale artei pentru a ajunge, la începutul secolului 20, obiectul unui adevărat cult. Noutatea, din totdeauna existentă în artă, este deci scoasă în prim plan în dauna imitației, conformării unui model care, multă vreme considerată o virtute, devine acum un păcat artistic capital.

Schimbarea nu constă deci în faptul că artiștii urmăresc noutatea ci într-o răsturnare a scării de valori, în optica nouă asupra operei de artă determinată de o altă înțelegere a noutății artistice.

Afirmarea noului însemnând implicit negarea vechiului, pe măsură ce dorința de noutate crește și se exacerbează, atacurile la adresa artei anterioare devin tot mai vehemente și mai generale. „Noutatea, — scrie Adrian Marino — consolidată și stimulată de propria sa conștiință, implică — în orice împrejurare și la orice nivel istoric — repulsia, contradicția și deci negația literaturii vechi. Fără această mișcare dialectică ideea de modern nici n-ar putea fi gândită. Ești „modern“ în funcție de ceva anterior, depășit, uzat, respins, contestat, înlocuit, negat. A fi modern presupune neapărat deosebirea sau antiteza cu tot ce pare sau este obișnuit, perimat, inactual, lăsat în urmă prin diferențiere, salt calitativ, răsturnare de valori. Orice creație nouă, inedită, originală lovește, într-o formă oarecare, în creația veche. Din care cauză noul este totdeauna insurecțional. El exprimă un sentiment de indiferență, oboseală, saturație, apoi o tendință tot mai precipitată de repudiare, rupere, chiar revoltă. Modernul este emancipat, exclusivist, intolerant, polemic, negator prin esență. Spiritul său tinde spontan spre delimitări tăioase, față de tot ce constituie fenomen „istoric“, „tradițional“, cu atât mai mult „arhaic“.”²

În cazul avangardei, care proclamă cu violență și ostentație noutatea totală, noutate care, de altfel, e înțeleasă de fiecare curent, dacă nu de fiecare artist, în felul lui, s-a putut ajunge la impresia unei negații totale a oricărei arte anterioare, deci a oricărei tradiții. „Orice mișcare „nouă“, „modernă“ — scrie tot Adrian Marino — este potențial antitraditionalistă, ostilă valorilor recunoscute, consacrate, academice, calice. A fi modern înseamnă a nega stabilitatea și conservatorismul literar, a exprima un refuz teoretizat al tradiției și al istoriei ca izvor de conformism.”³

Avangardiștii înșiși, prin numeroasele și violentele manifeste care se succed, confirmă la prima impresie refuzul oricărei tradiții. „Noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice soi“ proclamă F. T. Marinetti în primul manifest futurist. „Adevăr zic vouă că frecventarea cotidiană a muzeelor

² Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 69.

³ *Ibidem*, p. 70.

lor, bibliotecilor și academiilor (cimitire de eforturi zadarnice, calvaruri de vise răstignite, registre de elanuri retezate!...) este, pentru artiști, tot atât de dăunătoare ca tutela prelungită a părinților pentru anumiți tineri beți de talentul lor și de voința lor ambiționistă.⁴

Primele trei puncte ale manifestului pictorilor futuriști afirmă:

„1. Să distrugem cultul trecutului, obsesia vechiului, pedantismul și formalismul academic.

2. Să disprețim profund orice formă de imitație.

3. Să exaltăm orice formă de originalitate, chiar temerară, chiar foarte violentă.”⁵

La rîndul lui, un manifest dada îndeamnă la distrugerea generală a valorilor: „E de împlinit o mare lucrare negativă, distructivă. Să măтури, să faci din nou curățenie.”⁶ „Dada știe tot. Dada scuipă tot.”⁷ Exprimarea e, în fond, destul de ambiguă dar din ea s-a putut trage concluzia că dadaiștii neagă absolut tot trecutul, deci, implicit, arta.

În primul manifest al suprarealismului, semnat de André Breton, întâlnim o critică radicală a orientării realiste. „Atitudinea realistă, inspirată de pozitivism, de la Sfîntul Toma d'Aquino la Anatole France, îmi face impresia că este ostilă oricărui elan intelectual și moral. Am oroare de ea pentru că e făcută din mediocritate, din pizmă și din plată suficientă. O asemenea atitudine generează astăzi aceste cărți ridicole, aceste piese insultătoare. Ea devine tot mai puternică în ziare și ține în șah știința, arta, străduindu-se să lingusească opinia publică în gusturile sale cele mai josnice și astfel claritatea se învecinează cu prostia, viața cîinilor.”⁸

Negarea formulelor artistice vechi nu e nouă — dovadă cunoscuta ceartă dintre antici și moderni din sec. 17 — dar ea devine tot mai radicală și violentă pe măsura trecerii timpului pentru a atinge un adevărat paroxism cu mișcările de avangardă ale secolului 20. Violența cu care avangarda neagă arta anterioară se explică desigur prin dorința de noutate dar ea mai poate fi explicată și printr-un fel de complex de inferioritate al artistului contemporan în fața capodoperelor trecutului. Copleșit de numărul și valoarea lor, artistul de avangardă simte că nu le poate egala imitîndu-le sau aplicînd formula lor artistică. Imitația capodoperelor trecutului îi apare ca o activitate epigonică, ruptă de realitate și de contemporaneitate. De aici negarea care, prin exagerare și absolutizare, ajunge uneori să înglobeze întregul trecut artistic al umanității. De aici căutarea febrilă, obsesivă a noutății toale care să excludă orice posibilitate de raportare la scara de valori a trecutului. „Presiunea excesivă a patri-

⁴ Din primul manifest futurist, apărut în ziarul „Le Figaro”, Paris, 20 febr. 1909 și reprodus în Mario de Micheli: *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, Partea a treia: Documente, p. 330—331.

⁵ Din manifestul pictorilor futuriști, apărut în revista „Poesia”, Milano, feb. 1910 și reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 335.

⁶ Din manifestul Dada 1918, apărut în revista „Dada”, Zürich, nr. 3/1918 și reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.* p. 271.

⁷ Cf. Ov. S. Crobălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru literatură, [București], 1967, p. 53.

⁸ Din primul manifest al suprarealismului, 1924, reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.* p. 284.

moniului istoric, resimțită încă din secolul al 19-lea — scrie Hugo Friedrich — a devenit atât de apăsătoare încât a crescut și presiunea contrarie, resentimentul împotriva a tot ce e trecut.⁹

Căutarea frenetică a noutății devine o trăsătură definitorie pentru toate mișcările de avangardă și, de cele mai multe ori, unul din punctele principale ale programelor lor. „Într-un mod foarte general, recunoaștem drept „avangardă“ — dovadă *prima facie* — orice curent (mișcare, școală, program) literar care descoperă și proclamă cu violență, în mod consecvent și sub orice formă, ideea de noutate, de înnoire.”¹⁰ Felul în care această noutate urma să se manifeste concret în operele de artă se deosebea însă de la o mișcare la alta, uneori atât de mult încât devenea, în unele cazuri unul din motivele de polemică sau de negare reciprocă între diferitele curente de avangardă.

Probabil că cea mai superficială înțelegere a noutății în artă au dovedit-o futuriștii italieni atunci când cereau includerea în operele de artă a celor mai recente descoperiri științifice și tehnice. „Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil urlând, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*. Noi vrem să glorificăm omul ce ține volanul...” se poate citi în primul manifest futurist. „Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom cânta marea multicolore și polifonice ale revoluțiilor în capitalele moderne; vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente luni electrice; găurile lacome, devoratoare de șerpi ce fumegă; fabricile atârinate de nori prin frânghiile răsucite ale fumurilor lor; podurile, asemenea unor gimnaști giganti, ce pășesc peste fluvii scînteietoare în soare, cu luciri de cuțite; vapoarele aventuroase ce adulmecă orizontul, locomotivele cu piept larg, ce tropăie pe șine ca niște cai de oțel cu harnașament de țevi, și zborul planat al aeroplanelor, a căror elice filfîie în vînt ca un drapel și pare că aplaudă o ca o mulțime entuziastă.”¹¹

La rîndul lui, manifestul pictorilor futuriști afirmă: „Așa după cum strămoșii noștri și-au extras subiectul artei lor din atmosfera religioasă care le stăpînea sufletele, tot așa și noi trebuie să ne inspirăm din miracolele tangibile ale vieții contemporane, de la rețeaua metalică de viteză ce înfășoară Terra, de la transatlantice, de la *Dreadnought-uri*, de la zborurile uimitoare ce trec de ceruri, de la îndrăzneala tenebroasă a navigatorilor submarini, de la lupta înverșunată pentru cucerirea necunoscutului.”¹² Găsim în acest pasaj nu numai obișnuita exaltare futuristă în fața tehnicii ci și o altă idee pe care o întîlnim, implicită sau explicită, în toate mișcările de avangardă și, de altfel, în o bună parte a artei secolului nostru: nevoia omului modern de a-și crea o nouă

⁹ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea*, în românește de Dieter Fuhrmann, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 176.

¹⁰ Adrian Marino, *Dintr-un „Dicționar de idei literare“: Avangarda literară*, [în] „Îașul literar“, nr. 7/1967, p. 66.

¹¹ Din primul manifest futurist reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 329—330.

¹² Din manifestul pictorilor futuriști reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.*, 334.

mitologie, de a lega cu universul înconjurător legăturile misterioase rupte de excesul de raționalism filozofic și de pozitivism științific. „Noua poezie își asimilează și realizările recente ale civilizației tehnice: telefonul, telegrafia fără fir, avioanele și „mașinile, fiicele fără mamă ale bărbaților“. Aceste lucruri le amalgamează cu mituri liber inventate, cărora li se admite orice, mai ales imposibilul.”¹³ „Mașina devine magică.”¹⁴ Este destul de curios cum avangardiștii, partizani ai iraționalismului în artă, sînt fascinați tocmai de aspectele de ultimă oră ale tehnicii și vîd viitorul mai ales sub unghiul integrării omului printre mașini, de vreme ce mașinile nu sînt nimic altceva decît fiicele raționalismului și ale științei. Probabil că această mitizare a mașinii, această învăluire a ei în cețurile iraționalului nu e decît efectul panicii omului modern în fața unei realități pe care a creat-o și pe care o stăpînește din ce în ce mai puțin, reflexul de apărare în fața alienării produse de mașinism. Omul primitiv se închina fulgerului, poetul futurist se prosternează în fața automobilului.

Cea mai simplă obiecție care se poate aduce acestui cult al tehnicii – care nu e numai al futurismului ci al avangardei în general și chiar al unei bune părți a artei moderne, futurismul fiind numai exemplul cel mai caracteristic – este că prezența sau absența avionului sau a automobilului în sine din artă e un element extraestetic. Artă, și aici formulăm inevitabil un truism, nu înfățișează realitatea obiectivă ci raportul dintre om și această realitate, înțeles ca experiență individuală cu valoare de generalizare și privită dintr-un unghi estetic. Cu alte cuvinte nu mașina ne interesează în opera de artă ci atitudinea omului față de mașină, felul cum înțelege el raporturile cu mașina. Acest mod de înțelegere poate fi vechi chiar aplicat la navele cosmice și, invers, poate fi inedit, demonstrînd o sensibilitate și o înțelegere nouă a realității, chiar dacă autorul descrie lunca de la Mircești. «„Modern“ devine, în primul rînd, nu obiectul, ci modul de receptare a obiectului. Deci nu uzina și barajul – elemente tipice de tehnică modernă – ci unghiul de percepție, din perspectiva unui orizont comun, unitar în impresiile, ideile și judecățile sale».¹⁵

Unul dintre puținele procedee literare pe care avangarda le poate revendica exclusiv este dicteul automat al suprarealiștilor. Acea stare de transă creatoare, total spontană și lipsită de orice cenzură a conștiinței, pe care o recomandă suprarealiștii ca procedeu de creație principal, a fost pentru prima dată teoretizată de corifeul suprarealismului, André Breton. Procedeu ca atare pare a fi fost folosit, mai mult sau mai puțin conștient, și de scriitori mai vechi. Un exemplu dat de suprarealiști înșiși este romanul lui Horace Walpole, *Castelul din Otranto*. Obiecția de căpetenie ce s-a adus dicteului suprarealist este însă întrebarea dacă o activitate conștientă cum este scrisul poate fi scoasă de sub controlul conștiinței și, prin urmare, dacă procedeu preconizat de suprarealiști este într-adevăr nou sau nu e decît o radicalizare a unei concepții mai vechi după care poetul trebuie să se lase în întregime în voia inspirației. În ultimă analiză, procedeu dicteului automat este tot un factor extrinsec operei de artă deoarece ceea ce contează din punctul de vedere al cititorului nu este tehnica

¹³ Hugo Frîdriș, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴ *Ibidem*, p. 174.

¹⁵ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, p. 74.

de realizare, imposibil de reconstituit odată opera terminată, ci cea materializată în însăși structura operei. Cu alte cuvinte, cititorul nu poate evalua dicteul în sine ci rezultatul dicteului, scrierea mai mult sau mai puțin literară provenită din aplicarea lui. Or, aspectul de rezultat al dicteului automat al scrierii poate fi și simulat, printr-o activitate perfect conștientă și controlată.

Pentru a putea aprecia dintr-un unghi estetic ceea ce avangarda aduce nou în artă ar trebui deci să ne situăm pe tărâm strict estetic, să separăm nouitatea extraestetică, a materialului, de noutatea intrinsecă, a structurii sau, într-un sens foarte larg, a tehnicii literare. Vom observa însă imediat, că sub acest raport avangarda merge mână în mână cu o bună parte a artei moderne și că e foarte greu, dacă nu imposibil, de a stabili ce a adus nou avangarda și ce artiștii din afara avangardei. Analiza făcută de Hugo Friedrich structurii liricii moderne stabilește caracteristici care se pot aplica la fel de bine poeziei de avangardă ca și poeziei din afara avangardei. Un argument semnificativ în această privință este însuși faptul că, deși cuprinde atît poeți care au făcut parte din diverse curente de avangardă cît și poeți complet izolați de ea, Hugo Friedrich nu face, din acest punct de vedere, nici o distincție. Mai mult, nici nu întrebuițează termenii de „avangardă“, „dadaism“, „suprarealism“ etc.

Se poate deci observa că noutatea în artă nu este apanajul exclusiv al avangardei ci, așa cum am mai spus, reprezintă condiția fundamentală de existență a artei. După cum remarcă Matei Călinescu, „dacă ne gîndim, de pildă, la cîțiva dintre marii inovatori incontestabili ai artei prozei în secolul nostru: Proust, Kafka, Joyce, Musil — nu putem să nu constatăm că ei nu au avut decît incidental și foarte superficial de-a face cu avangarda“¹⁶. Nu se poate absolutiza însă această observație, mai ales în ceea ce privește poezia, pentru că, dacă un Saint John Perse sau un Thomas Stearns Eliot n-au fost niciodată înregimentați în curente avangardiste, Federico Garcia Lorca a avut o perioadă suprarealistă, Giuseppe Ungaretti a fost influențat de futurism, Paul Valéry a fost excomunicat de Bréton dintre suprarealiști iar Paul Eluard și Louis Aragon au fost și ei suprarealiști, deși e greu de susținut că opera lor se circumscrie integral suprarealismului.

Pe de altă parte se pune problema dacă noutatea absolută în artă este teoretic posibilă. Orice inovație în sistemul de comunicare pe care îl reprezintă o modalitate artistică înseamnă o renunțare la elemente de comunicare din modalitatea anterioară. Cu cît numărul elementelor noi crește, cu atît sistemul vechi se alterează devenind din ce în ce mai greu comprehensibil, deoarece elementele noi au nevoie de timp pentru a fi înțelese și asimilate de cel căruia i se adresează comunicarea artistică. După cum scrie Umberto Eco, „orice ruptură a organizării banale presupune un nou tip de organizare, care este dezordine în raport cu organizarea precedentă, dar este ordine în raport cu parametrii adoptați în interiorul noului discurs.“¹⁷ Cazul limită reprezentat

¹⁶ Matei Călinescu, *Avangarda literară în România*, [Studiu introductiv la] Șașa Pană: *Antologia literaturii române de avangardă și cîteva desene de epocă*, Editura pentru literatură, [Buc.], 1969, p. 7.

¹⁷ Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*. Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 111.

de o modalitate artistică cu desăvârșire nouă ar însemna un sistem de comunicare fără nici un element vechi, și deci, înțeligibil. Este ca și cum, în sistemul unei limbi, pătrunderea treptată a neologismelor, înțelese și asimilate de către vorbitorii acelei limbi pe măsura pătrunderii lor, ar fi înlocuită brusc cu un număr de neologisme egal cu totalitatea vocabularului încît vorbitorii s-ar afla în fața unei limbi noi pe care n-ar mai înțelege-o nimeni. „Poezia care este originală în mod absolut este proastă în mod absolut; ea este „subiectivă“ în sensul rău, fără nici o legătură cu lumea la care apelează“, spune T. S. Eliot.¹⁸ „Dacă s-ar introduce un sistem absolut nou — spune la rîndul lui Umberto Eco referindu-se la modalitățile de comunicare ale artei — discursul s-ar dizolva în necomunicare.“¹⁹

Rezultă de aici că, în măsura în care arta își păstrează, oricît de limitat, funcția de comunicare, ea nu poate fi integral nouă. Artistul care își închipuie că face un lucru absolut nou, înainte de a înșela pe alții se înșală pe sine însuși pentru că, oricît ar vrea, nu poate face abstracție de experiența și cultura sa artistică devenite parte integrantă a conștiinței sale și deci pătrunse, chiar dacă transformate și greu de recunoscut, în opera sa artistică. „Oricît de puțin conștientă ar fi această creație — spune Marcel Raymond referindu-se la suprarealiști — memoria profundă a unui Aragon, a unui Breton, a unui Soupault, a unui Eluard este populată de amintirile poeziei romantice și postromantice. E foarte puțin probabil ca suprarealiștii să fi reușit să dea, în linii mari, o imagine autentică a gândirii spontane, de natură onirică, lăsată în totală libertate. Dimpotrivă, se pare că adesea ei n-au provocat decît declanșarea unor mecanisme destul de superficiale, propagarea unui curent de gândire *literară*, și mai totdeauna „dirijată“, în pofida voinței autorului.“²⁰

I-am considera însă pe avangardiști prea lipsiți de inteligență critică și de conștiința propriei lor condiții artistice dacă ne-am închipui, așa cum se mai afirmă uneori, că ei n-au sesizat această situație. E mai rezonabil să presupunem că negația *totală* a artei anterioare corespunde unor momente de exasperare sau unor momente polemice, de cele mai multe ori, dacă nu totdeauna, ei avînd conștiința enormității propriilor afirmații. Lectura atentă a manifestelor și a altor texte programatice, care abundă în literatura de avangardă, poate fi revelatoare în acest sens.

Se cuvine mai întîi remarcat că negația avangardistă are în primul rînd sensul unui protest împotriva academismului și sclerозării în artă. „Desigur că — spune Adrian Marino — avangarda dovedește cea mai vie repulsie pentru academism, clasicism, dogme, poncife, prejudecăți. Privită exclusiv din acest unghi, nu mai încapе discuție că esența sa este funciar iconoclastă, revoluționară, anti-tradiționalistă. „Curente de avangardă neagă în mod brutal,

¹⁸ Cf. Herbert R e a d, *Originile formei în artă*. În românește de C. F. Pavlovici. Prefață de Dan Grigorescu. Editura Univers, București, 1971, p. 29.

¹⁹ Umberto E c o, *op. cit.*, p. 111.

²⁰ Marcel R a y m o n d, *De la Baudelaire la suprealism*. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin. Editura Univers, București, 1970, p. 351.

„nihilist“, chiar o *anume* tradiție, dar, în același timp, ele se revendică de la o *altă* tradiție”.²¹

În primul manifest al suprarealismului citim că Dante, Shakespeare (în zilele lui bune) și Young „ar putea trece drept suprarealiști” și, în continuare :

„Swiit este suprarealist în răutate.
Sade este suprarealist în sadism.
Chateaubriand e suprarealist în exotism.
Constant e suprarealist în politică.
Hugo e suprarealist cînd nu e timpit.
Desbordes-Valmore e suprarealist în amor.
Bertrand e suprarealist în trecut.
Rabbe e suprarealist în moarte.
Poe e suprarealist în aventură.
Baudelaire e suprarealist în morală.
Rimbaud e suprarealist în practica vieții și aiurea.
Mallarmé e suprarealist în confidență.
Jarry e suprarealist în absint.
Nouveau e suprarealist în sărut.
Saint-Pol-Roux e suprarealist în simbol.
Fargue e suprarealist în atmosferă.
Vaché e suprarealist în mine.
Reverdy e suprarealist la el acasă.
Saint John Perse e suprarealist la distanță.
Roussel e suprarealist în anecdotă.
Et caetera.”²²

Răsturnarea raportului normal după care suprarealiștii ar trebui să se considere continuatorii acestor scriitori și nicidecum să-i considere pe ei niște suprarealiști „avant la lettre” nu schimbă cu nimic lucrurile după cum nu le schimbă nici observația că ei n-au fost decît parțial suprarealiști deoarece n-au avut curajul să renunțe la ideile lor preconcepute. Rămîne clară ideea unei continuități între anumite opere anterioare și avangardă.

În manifestul dada din 1918 citim această mică frază a lui Tristan Tzara scrisă ca din întâmplare, aparent paradoxală, în realitate deosebit de semnificativă : „Iubesc o operă antică pentru noutatea ei. Numai contrastul ne leagă de trecut.”²³ Se constată mai întîi că arta, cel puțin cea antică, nu este negată ci acceptată. Noutatea care i se atribuie nu e nici un paradox ci se referă, pur și simplu, la faptul că nu putem citi operele trecutului decît cu ochii unor cititori de astăzi. O operă a trecutului ne poate vorbi numai în măsura în care răspunde unor preocupări contemporane, numai în măsura în care omul contemporan se regăsește în ea. Este ceea ce Adrian Marino numește *recuperearea selectivă*, operație prin care spiritul contemporan reconverteste în valori moderne tot ceea ce poate accepta, coopta, disciplina, integra ordinei sale.”²⁴ Expresia „numai contrastul ne leagă de trecut” a lui Tristan Tzara se referă,

²¹ Adrian Marino, *Avangarda literară și tradiția* [în] „Contemporanul, nr. 45/1048/, 11 noiembrie 1966, p. 3.

²² Din primul manifest al suprarealismului reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 298–299.

²³ Din Manifestul Dada 1918 reprodus în Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 267.

²⁴ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, p. 82.

după toate probabilitățile, la necesitatea confruntării cu operele trecutului, singura care poate da măsura viabilității și originalității unei opere contemporane.

Negînd o tradiție imediată prin care înțeleg epigonismul față de o artă devitalizată, secătuită de forță, avangardiștii se revendică de la o artă îndepărtată în spațiu sau timp. După cum spune tot Adrian Marino: „Dacă tradiția „occidentală“ este repudiată, cea „orientală“, arhaică, este invocată ca o salvare, ca o regenerare spirituală. În consecință, în ordinea estetică, toate manifestele avangardismului vor proclama moartea canoanelor clasice, eline, renascentiste și înlocuirea lor cu libertățile și „naivitățile“ artei primitive / ... /”²⁵

Arta neagră, pătrunsă din Africa în Europa la sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20 a exercitat o influență profundă asupra artei contemporane. Se citează în acest sens o anecdotă — autentică sau nu, importantă e atît în ea pe care o exprimă — după care Picasso ar fi afirmat despre o statueta africană că e mai frumoasă decît Venus din Milo. „Oricum, influența unei asemenea arte fu dintre cele mai mari și durabile — scrie Mario de Micheli — și asta datorită și interesului pe care, încă de la început, îl arătară față de acest subiect cîțiva poeți destinați a avea o greutate importantă în viața artistică europeană a avangărzii: Apollinaire și Tzara.”²⁶

Aceeași tendință o exprimă de fapt și eforturile unor artiști moderni de a stabili punți, peste tradiția imediată, cu tradiția arhaică a propriului folclor. Tot Mario de Micheli afirmă: «„primitivul“ pentru Brîncuși se identifică cu substanța cea mai viabilă a mitologiei țărănești din România, cu acel complex de tradiții, de legende, de obiceiuri al căror păstrător atît de tenace este folclorul român”», „folclorul este, fără îndoială, o cheie de neînlocuit a poeziei sale.”²⁷

Negarea tradiției imediate în favoarea uneia îndepărtate a fost exprimată cît se poate de clar și de Blaga, poet care n-a făcut parte din avangardă dar a fost revendicat de aceasta. „Poezia care-mi convine mie, deși e ultramodernă, o cred însă în anumite privințe mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism. Îți voi lua un exemplu din artele plastice: Brîncuși. Acest artist reia o tradiție cu mult mai veche decît așa zisa sculptură tradiționalistă, înnodînd firul cu fondul nostru primitiv bizantin. Pentru această artă sînt și eu. Aș spune pentru un fel de tradiționalism metafizic trecînd peste, dacă vrei, trecutul apropiat și făcînd legătură cu elementele mai primare ale fondului nostru sufletesc.”²⁸ E o înțelegere a raportului dintre înnoire și tradiție la care ar fi putut subscrie cei mai mulți dintre avangardiști.

²⁵ Adrian Marino, *Avangarda literară și tradiția*.

²⁶ Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 63.

²⁷ *Ibidem*, p. 64.

²⁸ Lucian Blaga, Interviu acordat lui I. Valerian [în] „Viața literară“, an. I, nr. 21 octombrie 1926, reproduș în I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Editura pentru literatură, [București], 1967, p. 57.

În lucrarea sa *Modern, modernism, modernitate*, Adrian Marino stabilește formele și tehnicile prin care se asigură continuitatea dezvoltării artistice, modalitățile de prelungire a tradiției în modernism și, invers, de integrare a modernismului în tradiție. Observațiile lui Adrian Marino se aplică și avangardei pe care tot Adrian Marino o consideră o formă extremistă de modernism, avangardiștii fiind „exponenții cei mai tipici”²⁹ ai atitudinii moderne. În afară de descoperirea precursorilor și recuperarea selectivă, de care s-a vorbit mai sus, A. Marino mai menționează: persistența ideilor vechi în forme noi, persistența ideilor noi în forme vechi, sedimentările permanente, asimilarea fecundă, neîntreruptă și sensurile reciproce.

Persistența ideilor vechi în forme noi e o caracteristică care se referă la faptul că modernizarea este în primul rând problemă de expresie, respectiv de tehnică artistică, înnoirea de conținut venind de obicei mai târziu și mai greu. Aceasta deoarece conținutul artei, fiind în funcție de modul în care omul înțelege lumea exterioară, se schimbă mai greu.

Situația inversă, persistența ideilor noi în forme vechi, e și ea existentă, deși, probabil, mai rar decât cea precedentă, adesea, ideile noi fiind exprimate în forme tradiționale. Scriitorii care exprimă o sensibilitate nouă, chiar revoluționară, o fac adesea cu mijloace păstrate de la literatura anterioară. Baudelaire a dat expresie viziunii sale profund originale, care a schimbat din temelii înțelegerea contemporană a poeziei, într-o formă surprinzător de tradițională, de o rigoare aproape clasică. Franz Kafka, unul dintre scriitorii care au revoluționat romanul modern, surprinde pe cercetătorii operei sale prin limpezimea expresiei, prin transparența cristalină a stilului, greu de întâlnit la cei mai mari prozatori realiști de limbă germană. În literatura română, fenomenul poate fi exemplificat prin poezia lui Petică și Anghel, poeți cu o sensibilitate nouă exprimată într-o formă tradițională.

Un scriitor avangardist, oricât de extremiste ar fi ideile sale, oricât ar declara că nu ține să comunice cu contemporanii săi sau să se facă apreciat de aceștia, oricât și-ar publica operele în tiraje minuscule, dorește totuși ca opera să se păstreze, să fie republicată, să intre în conștiința posterității. Dovadă e faptul că nici un scriitor nu-și distruge fizic opera pe care o consideră valoroasă ci, dimpotrivă, o publică. Cu alte cuvinte, el acceptă să facă parte dintr-o serie care nu începe și nu se termină cu el, să se integreze într-un patrimoniu cultural, într-o tradiție. Aceste continue acumulări de opere noi care vin, vrînd-nevrînd, să se adauge celor vechi, sînt numite de A. Marino *sedimentările permanente*.

În același timp fenomen de discontinuitate și de continuitate, modernismul repune mereu în discuție, din mereu alte puncte de vedere, operele anterioare, pe care le asimilează și le integrează potrivit nevoilor sale. Este ceea ce numește A. Marino *asimilarea fecundă, neîntreruptă*.

El face o interesantă distincție între două moduri diferite, dacă nu opuse, de a înțelege tradiția. Una creatoare, de esență, care supune mereu discuției și reinterpretării operele anterioare și una mecanică, formală, epigonică, inu-

²⁹ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, p. 68.

tilă pentru dezvoltarea artei. „Există deci o dublă tradiție : una vie, „modernă“, favorabilă acestui proces de continuitate creatoare, prin integrare și stimulare fecundă, și o alta, profund negativă, sclerozată, iremediabil moartă.”³⁰

Astfel pusă problema, modernismul și, prin extindere, avangarda apar ca adevăratele continuatoare ale tradiției și nu tradiționalismul sclerosat și opus oricărei înnoiri. O tradiție totală, fără nici un element nou, înseamnă moarte artistică în timp ce inovația totală, fără nici un element tradițional, nu e posibilă. „Scriitorii, ideile, valorile clasice și moderne se luminează reciproc, primesc și trimit sensuri și semnificații, scrie A. Marino despre ceea ce numește *sensurile reciproce*. Între cele două planuri se produce un permanent schimb semantic. Clasicii nu pot fi citați — este evidentă însăși — decît de la nivelul actual, aproape exclusiv cu ochi moderni ; modernii nu-și găsesc întreaga semnificație decît prin raportare la clasici. Clasicul confirmă pe modern ; modernul își precizează conștiința de sine numai prin referire la clasici. Vechi sau nou sînt realități interdependente, care comunică și se continuă, prin schimb dialectic de imagini, impresii, definiții, concepte.”³¹

Poli opuși ai realității unice pe care o constituie opera de artă, inovația și tradiția trebuie înțelese ca aflîndu-se într-un subtil raport dialectic, cu numeroase aspecte și implicații. Orice operă viabilă, prezintă în același timp, o latură inovatoare și una tradițională. Dacă opera, în totalitatea ei, e inovatoare sau tradiționalistă, aceasta e o problemă de optică a artistului, de proporție a elementelor și, în ultimă instanță, de interpretare critică. Avangarda a încercat o modificare a raportului în favoarea inovației, proclamînd cu ostentație nou-tatea și negînd sau diminuînd importanța tradiției dar, în măsura în care e un produs artistic autentic, opera de avangardă nu face excepție de la această regulă.

НОВАТОРСТВО И ТРАДИЦИЯ В АВАНГАРДИСТСКОМ ИСКУССТВЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Приятно считать, что искусство авангарды, провозглашающее с особой настойчивостью новшество, тем самым отрицает полностью искусство прошлого, противопоставляет себя традиции. Новаторство в искусстве ; существовавшее во все времена, становится для представителей авангарды своеобразным культом, а отрицание прошлого входит в качестве составной части их программы. Об этом свидетельствуют художественные манифесты и программные статьи представителей авангардизма. Однако, новшества, проповедуемые авангардой на самом деле могут не затрагивать эстетической сущности искусства, а с другой стороны, очень

³⁰ *Ibidem*, p. 86.

³¹ *Ibidem*, p. 86—87.

многие художественные открытия нашего века были сделаны за пределами авангарды.

Относительно авангардистского отрицания следует отметить, что оно направлено главным образом против склерозации художественных форм, против бесплодного эпигонизма. При более пристальном анализе сказывается, что авангарда не отрицает всякую традицию, а выбирает из художественного наследия человечества те элементы, которые соответствуют её эстетической платформе. Как показывают современные теоретические исследования, абсолютное новаторство в искусстве невозможно. Любое произведение, как бы оно не было новым и оригинальным, представляет собой сплав, произведённый из элементов нового и элементов традиции прошлого, взятых в определённой пропорции.

С этой точки зрения, искусство авангарды нам представляется неудачной попыткой исключения традиции. В лучшем случае, это искусство представляет собой стремление изменить соотношение между традицией и новаторством в пользу последнего.

INNOVATION AND TRADITION IN THE VANGUARD

(SUMMARY)

It is often considered that the artistic vanguard denies any previous form art as a whole and rejects any tradition, ostentatiously proclaiming the new. The novelty in art, which permanently exists, becomes an object of worship for the vanguard, while the denial of artistic past is an item of its programme, as the different manifestos and programmatic articles show it.

The novelty supported by the vanguard is, however, not always of aesthetic character, and on the other hand; the aesthetic innovations of this century often occurred outside the vanguard.

As far as the vanguardist innovation is concerned, it has mostly the meaning of rejecting the fixedness of different artistic forms and the sterile epigonism. A closer research reveals that the vanguard does not reject certain traditions, selecting from the artistic past of mankind the elements that suit its aesthetic programmes. Moreover, as it has been shown by recent theoretical researches, the absolute novelty in art is not even possible, any work of art, no matter how new and original it may be, is a combination of new elements and other elements taken over from a previous form of art.

Thus in this respect, the vanguard reveals itself as an attempt to eliminate tradition from art, achieving at best only a change of the ratio between tradition and innovation for the benefit of innovation.

ROLUL COMPOZIȚIEI ÎN ROMANELE LUI DOSTOIEVSKI

DE

ALFRED HEINRICH

Opera literară se prezintă ca un material lingvistic organizat, prin care se urmărește transmiterea, într-o manieră artistică, a unui mesaj. Prin urmare, este necesar ca fiecare scriere cu caracter literar să aibă o construcție a ei proprie, care să se structureze în raport cu diferențele de semnificație ale mesajului, modelându-se după tema aleasă, după natura conflictului tematic și după felul personajelor, în strânsă legătură cu concepțiile autorului.

Această arhitectură a operei literare — cum o numește Silviu Iosifescu¹ — poartă numele de compoziție, fiind cunoscută încă din literatura antică ca o formă preconcepțuită a construirii unui discurs sau predică, cu largi implicații în domeniul dramaturgiei. „În materie dramatică, — arată Albert Thibaudet — compoziția e la fel de necesară ca și în materie oratorică. O piesă prost întocmită e o piesă proastă, adică o piesă proastă pentru spectator. *Poetica* lui Aristotel legiferează compoziția dramatică precum *Retorica* legiferează compoziția oratorică”². Cu toate acestea, nu în toate genurile literare poate fi vorba de un plan arhitectonic, care să fie urmărit de creator cu toată rigoarea. Nu în toate cazurile i se poate atribui unui romancier același grad de intenționalitate și de riguroasă sistematizare a operei literare. Însă, totdeauna, el este nevoit, prin însăși natura operei literare, — deci a obiectului — să organizeze materialul faptic și ideatic într-o anumită configurație, dispunându-l într-o ordine anumită, ordonându-l prin prisma perspectivei estetice și a propriului unghi de vedere.

Prin compoziția unei opere literare vom înțelege „legătura și corelarea diferitelor forme de reprezentare și a diferitelor scene”³, ceea ce înseamnă după V. Kojinov, modul în care sînt întrebuințate diversele procedee compoziționale — narațiunea, descrierea, dialogul, monologul etc. —, precum și raportul în care aceste procedee se găsesc în cadrul operei literare. Componentele sim-

¹ Vezi Silviu Iosifescu, *Construcție și lectură*, București, Editura Univers, 1970, p. 186.

² Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, EPLU, 1966, p. 167.

³ V. V. Kojinov, *Siujet, fabula, kompoziția*, în *Teoria literatury*, M., Izd. Nauka, 1964, p. 434.

ple ale compoziției se unesc în unități compoziționale mai mari, cum este portretul, tablourile de peisaj etc. și care, la rîndul lor, alcătuiesc scenele sau fragmentele de subiect din care este compusă opera literară.

Fără a fi cu totul preconcepută, compoziția este definitorie și pentru roman. Ea „reprezintă anti hazardul”⁴ în literatură, constituind rezultatul activității conștiente și constante a autorului în direcția stabilirii unei motivări riguroase pentru materialul faptic și pentru conținutul de idei, prin strîngerea tuturor episoadelor și a scenelor într-un tot coerent în legătură directă cu mesajul pe care scriitorul caută să-l transmită. De aici decurge o constatare esențială în privința stabilirii elementelor compoziției. Analizînd compoziția unui roman, ne va interesa mai puțin arhitectura lui, adică elementele componente, deoarece ne vom îndrepta atenția cu predilecție către elementele structurale ale compoziției, adică către stabilirea activității funcționale a diverselor componente structurale în interacțiunea lor reciprocă. Privită ca un sistem de organizare, compoziția unei opere literare presupuse în primul rînd ordonarea în timp și spațiu a materialului faptic, adică organizarea lui în raport cu cele două concepte: istoric – existențial și senzorial – practic; este necesar, de asemenea, să se găsească ritmul corespunzător de prezentare a evenimentelor din care este alcătuit subiectul, ceea ce presupune și o selectare a faptelor în funcție de atenția pe care le-o acordă autorul; nu mai puțin importantă este motivarea lor, ca și stabilirea punctului de vedere și a perspectivei din care prezintă autorul întreaga acțiune⁵.

Dostoievski a fost preocupat de la început de găsirea unui ansamblu structural pentru romanele sale. Compoziția operei literare trebuia să fie în concordanță cu natura personajelor, cu temele preferate, precum și cu specificul problematicii. În primul său roman *Oameni sărmani* sînt folosite procedee compoziționale ce aparțin romanului sentimental sau realist din secolul al XVIII-lea, în care locul principal îl ocupă narațiunea la persoana întîi, realizată cu ajutorul schimbului de scrisori între principalii protagoniști. Acțiunea e redusă la minimum, iar accentul principal se pune pe viața sentimentală a personajelor care au astfel posibilitatea de a-și mărturisi direct pornirile inimii.

Dostoievski preia, mai ales în primele sale lucrări, temele și subiectele „școlii naturale” în cadrul căreia și debutează. De la început însă, se poate afirma, că este vorba mai mult de o înnoire a vechii tematici și a unor personaje cunoscute, decît de o continuare a lor în accepția deplină a noțiunii. Interesul romancierului se deplasează către viața personală a personajului, către acele resorturi firești ale omului, dar care în cazul „omului mărunt” nu fuseseră luate în seamă. Într-un studiu al problemei, A. Teitlin remarcă că în comparație cu nuvelele lui Gogol – *Mantaua* și *Însemnările unui nebun* – „poveștirile lui Dostoievski ne transportă dintr-o cancelarie într-o locuință sau într-o cameră de funcționar, vorbindu-ne mai întîi de orice de o dragoste față de o fată tînără”⁶. Observația este notabilă, dar nu epuizează problema. Dostoievski

⁴ Silviu Iosifescu, *op. cit.*, p. 192.

⁵ Vezi Silviu Iosifescu, *cap. Compoziție*.

⁶ Aleksandr Teitlin, *Povești o bednom cinovnike Dostoievskogo (k istorij odnogo siujeta)*, M., 1923, p. 30.

neagă de la început șablonul naturalist, nu se mulțumește să studieze cu minuțiozitate scene de viață și să le descrie cu ajutorul fixării amănunțite a contururilor. Pentru romancier eroul nu este important doar prin ceea ce reprezintă el pentru lume, ci mai ales prin modul în care lumea se reflectă în eul său. Eroul devine astfel un fel de selector al realității, care se proiectează pe fundalul conștiinței acestuia. Dievușkin începe să-și dea seama de ceea ce reprezintă el pentru sine, fiind într-un grad mai mare capabil să-și aprecieze posibilitățile sale umane; totodată eroul dostoievskian caută să-și explice ce este lumea și mai ales ce reprezintă ea pentru sine. Fără a subscrie întru totul la tezele lui M. Bahtin cu privire la natura personajului dostoievskian, considerăm drept pertinentă afirmația că Dostoievski se interesează de un erou care exprimă un „punct de vedere distinct asupra lumii și asupra lui însuși”⁷. El este însă un „om mărunț” cu toate însușirile social-tipice și individual-caracterologice bine definite și nu reprezintă doar „conștiința de sine”⁸ a acestuia. Pentru a surprinde natura eroului, Dostoievski caută forme noi; în acest scop recurge în primul roman la forma în scrisori care-i dădea posibilitatea unei zugrăviri din interior a personajelor.

Pentru a realiza scopul propus, de explicare a eroului și a valorii sale pentru sine însuși, ca și de apreciere a realității din punctul de vedere al personajului, fără ajutorul autorului, Dostoievski se orientează în următoarele sale scrieri — *Dublul*, *Gazda*, *Inimă slabă*, *Nopți albe*, *Netoșka Nezvanova* — către fantastic. Cu ajutorul acestui procedeu se urmărește o transfigurare a realului în scopul unei cât mai complete înțelegeri a lui. Fantasticul pune în evidență zonele ascunse ale sufletului uman, relevînd ce este antinomic în conștiința omului. În aceste lucrări din tinerețe fantasticul reprezintă principalul element compozițional ce determină întreaga structură a operelor literare⁹. Nu este însă mai puțin adevărat că în aceste romane și povestiri apar, într-o formă mai mult sau mai puțin dezvoltată, unele elemente compoziționale ce vor deveni determinante în marile sale romane.

Cercetînd romanele sale, de la *Crimă și pedeapsă* la *Frații Karamazov*, putem stabili că Dostoievski creează un nou sistem compozițional al romanului rus. Întreaga arhitectură a romanelor sale trebuia să corespundă conținutului de idei, naturii personajului, conflictului cu lumea. Dostoievski își compune cu multă atenție operele literare și găsește acele coordonate compoziționale care corespund în întregime tipului de operă pe care vrea s-o creeze.

Realitatea romanelor lui Dostoievski este haotică; lipsește orice urmă de viață ordonată și statornică. În această lume oamenii trăiesc nesiguranța momentului, suferă și caută durerea, făcînd și pe alții s-o simtă, insultă și se lasă insultați, luptînd împotriva răului, dar și provocîndu-l sau favorizînd apariția și dezvoltarea lui. Eroii lui Dostoievski — Raskolnikov, Svidrigailov, Ippolit, Stavroghin, Versilov sau Ivan Karamazov — sînt produse ale acestui

⁷ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1970, p. 65.

⁸ *Idem*, p. 66.

⁹ Vezi studiul nostru *Figura visătorului în primele scrieri ale lui Dostoievski*, A.U.T. 1970/8.

haos, care caută să organizeze realitatea haotică cu ajutorul unor teorii tot atît de neobișnuite, ca și lumea în mijlocul căreia se mișcă creatorii lor.

Dostoievski este legat de viață, de faptele cotidiene, pe care le descrie în amănunțime, dar care nu constituie totuși elementul primordial al romanelor sale. Ele creează însă atmosfera necesară pentru înțelegerea noilor idei și noilor teorii. Acțiunea celor mai multe dintre romanele lui Dostoievski se petrece în Petersburg, oraș straniu în care totul pare atît de ireal, oraș populat — după părerea lui Svidrigailov — de alienați. „Rar loc unde sufletul omului să fie supus unor influențe mai întunecate și stranii ca la Petersburg. Dacă n-ar fi decît influența climei! Din păcate, Petersburgul este centrul administrativ al Rusiei și caracterul lui trebuie să se răsfrîngă în toate”¹⁰. Impresia de haos și irealitate, adeseori chiar de vis, este remarcată de Arkadi Dolgoruki în *Adolescentul*. Orașul învăluit de ceață pare un vis nesăbuit al unui nebun care ar putea să dispară odată cu ridicarea ceței, destrămîndu-se ca fumul. „De ce oare or fi alergînd și s-or fi zbuciumat atîta oamenii aceștia, cînd s-ar putea ca totul să nu fie decît un vis, cînd poate nici unul dintre ei nu-i adevărat, real, cînd poate nimic din ceea ce fac nu se întîmplă în realitate? Ar fi destul ca cel care visează toate acestea să se trezească, pentru ca totul să piară dintr-o dată”¹¹. Autorul vrea să arate în ce constă acest vis, ce se ascunde în spatele acestei realități fantastice.

Pentru Gogol, Turgheniev și Gonțearov, Ostrovski sau Lev Tolstoi, haosul și degradarea realității nu puteau să constituie obiect al artei. Realitatea zugrăvită de ei este stabilă, fiind deja istorie sau pe cale de a deveni istorie, mediul social este cel convențional în care domină automatismele. Începînd de la Bielinski, se considera că arta nu trebuie să cultive inexplicabilul și obscuro, iar scriitorul nu-și poate găsi izvor de inspirație în ceea ce este fortuit, accidental sau fantastic, exagerat sau idealizat. Literatura face să trăiască în fața cititorului acele acțiuni, evenimente sau caractere care au la bază o cauză cunoscută, adică tot ceea ce rezultă în mod nemijlocit și implacabil dintr-o cauză bine motivată. Ideea este redată foarte clar de Gonțearov care susține că „arta serioasă și riguroasă nu poate să zugrăvească haosul, descompunerea...” deoarece ea „poate să zugrăvească numai o viață stabilă”¹². De aici apare și ideea că un personaj trebuie creat în funcție de mediul social, deoarece el se găsește mai mult sau mai puțin sub influența unui determinism social.

Ideea de istoricitate și de tipicitate artistică, așa cum era ea înțeleasă de Ostrovski, Turgheniev, Gonțearov sau chiar Lev Tolstoi, nu mai găsește audiență în creația lui Dostoievski. Eroul nu mai trebuie să reflecte doar obiceiurile, rutina sau ideile unui mediu social tradițional. Romanele sale sînt încercări de găsire a esențialului vieții din Rusia haotică a anilor 60—70, cînd apare fascinația unor idei și teorii noi, cînd începe o epocă de tranziție, de îndoieli și de negări, de scepticism dar și de răspîndire a diferitelor teorii. Este epoca în care crește numărul crimelor, asupra cărora romancierul se documentează

¹⁰ F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Izabella Dumbravă, ESPLA, 1957, p. 424.

¹¹ Dostoievski, *Adolescentul*, traducere de Emma Beniuc, EPLU, 1961, p. 145.

¹² I. A. Gonțearov, *Literaturno-kriticeskie statii i pisima*, Goslitizdat, 1938, p. 137.

(Mazurin, Gorski, Danilov, Balabanov), se înmulțesc sinuciderile, apar procese celebre (Neceaeu, Dolgușinski). Lipsa de ideal alternează cu noi experiențe, în care ideile joacă rolul principal, acționând ca sentiment și pasiune.

În această epocă de tranziție și de scepticism, Dostoievski vrea să pună în valoare ceea ce consideră el că este esențial în existența umană. Realitatea stabilă, lumea automatismelor nu putea să apară decît într-un roman istoric. „În situația de azi, posibilitățile romancierului nostru sînt foarte bine definite: — scria Dostoievski în „Adolescentul“ — el n-ar putea să adopte alt gen decît romanul istoric, fiindcă în vremurile noastre tipul superior de nobil a dispărut și chiar dacă mai există unele exemplare, ele și-au pierdut superioritatea, după părerea unanimă“. În realitatea prezentă apar alte tipuri literare, cum sînt cele provenite dintr-o „familie întîmplătoare“, care însă abia se conturează și de aceea pot fi cu greu cristalizate în artă. „Și atunci mă întreb, — continuă Dostoievski — ce să facă un scriitor care nu vrea să scrie numai romane istorice, fiindcă e stăpînit de dorința de a oglindi actualitatea? Nu-i rămîne decît să intuiască fenomenele și ... să greșească“¹³.

Dostoievski nu scrie romane istorice, ci creează opere literare în care realitatea haotică și frămîntată îi servește drept material pentru a dezvălui cîte ceva din marea taină, din eterna taină a ființei umane și a drumului ei în cursul existenței. Pentru aceasta la el totul se prezintă altfel, nou și original, în raport cu contemporanii și predecesorii săi.

Personajul dostoievskian este un revoltat împotriva soartei; el vrea să cunoască adevărul în forma lui abstractă, veșnică, fără a dovedi preocupări stabile pentru găsirea adevărului concret al epocii. Cu ajutorul ideii și avînd ca armă rațiunea umană, eroul dostoievskian vrea să se opună soartei, căutînd s-o învingă și s-o depășească. În general însă, revolta lui are un caracter anarhic, deoarece el nu se ridică împotriva tuturor formelor și legilor admise în societate în numele unui ideal social sau general-uman, ci se sprijină pe dorința sa orgolioasă de a nega ordinea existentă. Raskolnikov sau Ippolit, Stavroghin sau Ivan Karamazov, chiar Arkadi Dolgoruki nu vor să schimbe ordinea socială; pentru aceasta nici unul nu are un program concret. Într-o realitate în care domnește arbitrarul și legea celui mai tare, personajul dostoievskian ar dori să fie o personalitate excepțională asupra căreia să nu acționeze legile existenței și mai ales cele morale. Acestei personalități deosebite să-i *fie permis orice*. Raskolnikov a văzut că legile morale sînt permanent călcate de către cei puternici; de aceea vrea să-și dovedească că și el este o asemenea personalitate deosebită care se situează deasupra oricărei legi morale. Fiind convins că banii îi pot conferi adevărata putere în societate, Dolgoruki vrea să devină un nou Rotschild.

Personajul dostoievskian devine reflectorul care descoperă și pune în evidență răul social al epocii. Existența și viața omului sînt guvernate de legi, însă răul social se realizează prin excepții. Atunci, este necesar, pentru a-l combate, să ieși de sub influența legilor, să fi tu însuși o excepție prin orgoliu și revoltă.

¹³ Dostoievski, *Adolescentul*, op. cit., p. 604—606.

Dostoievski descrie această revoltă a personalității orgolioase ca o criză a omului care nu-și poate depăși condiția, nu poate trece dincolo de zidul situației sale de ființă rațională și sentimentală, de ființă capabilă de a gândi și care trebuie să rămână în imperiul cauzalității interne. El nu poate să acționeze decât în anumite limite și este apoi nevoit să revină la punctul inițial al revoltei. Credința îl poate susține, fiindcă ea se bazează pe ceea ce e pozitiv în el, în timp ce revolta este răul pe care omul îl soarbe din viața socială, din condiția sa existențială. Dostoievski, dedublat și contradictoriu, respinge revolta, dar se minunează de ea. Ce ar însemna omul fără revolta orgolioasă care-l apropie de zei!

Pentru a surprinde acest tip de erou în ceea ce are el mai esențial, Dostoievski nu poate întrebuința compoziția tradițională. El trebuie să găsească acel moment culminant, redus la un interval foarte scurt, în care individul — om neobișnuit, purtător al unei idei-sentiment — este pus în situația de a-și dezvălui esența prin revelarea unor trăsături ascunse în profunzimea naturii sale și pe care altfel nu le-ar fi arătat niciodată. Împrejurările și ideile convenționale nu mai acționează cu puterea lor cunoscută. „Scriitorul provoacă totdeauna în această realitate șocul care forțează pe personaj să ia poziție, să se afirme ca o ființă liberă, adică să vrea să acționeze asupra propriei sale epoci”¹⁴. Subiectul își concentrează acțiunea în jurul dramei omului contemporan ca un mijloc de verificare a ideii-sentiment.

Personajul dostoievskian este lipsit de convenționalism, fiind o ființă problematică, chinuită de întrebări și surprinsă într-un moment de grea cum-pănă, hotărâtor al existenței sale. El se deosebește însă de gânditorul romantic, deoarece trece de la idee la acțiune, de la făurirea ei la probarea ideii cu ajutorul practicii. Subiectul romanului îl surprinde în acest moment de *confruntare* a ideii cu realitatea, prin acțiune. Confruntarea are loc în niște împrejurări extraordinare care participă la dezvăluirea în profunzime a substanței sufletești a personajului. Împrejurările pot fi uneori atât de neobișnuite încât se apropie de neverosimil, capătă o coloratură fantastică.

Compoziția romanului este subsumată în întregime scopului ideatic al operei. Trebuie arătată ideea-sentiment de care este stăpînit omul, istoria confruntării ei cu realitatea și demitizarea ei. Toate acestea prin personaj, prin luptă acerbă, dar și prin împletirea binelui și răului în psihologia individului, în cursul scurt al unei crize, al unei situații — limită, printr-un personaj neobișnuit.

O dată ales momentul de viață care să dezvăluie în totalitatea lui esența personajului, acțiunea se derulează în mod dinamic, concentrîndu-se într-un timp comprimat la maxim. În *Crimă și pedeapsă* Raskolnikov își pregătește confruntarea ideii despre personalitatea superioară, care se situează deasupra legilor morale, și săvîrșește crima, trăind întreaga dramă a necorespondenței dintre teoria bazată pe rațiune și practica vieții coordonată de sentiment.

¹⁴ J. van der Eng, *Dostoievskij romancier. Rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*. Muoton et. Co., 1957, S-Gravenhage, p. 19.

Întreaga dramă morală și ideatică durează două săptămîni¹⁵. Prințul Mișkin se întoarce în Rusia într-o dimineață umedă și neguroasă de la sfîrșitul lui noiembrie și este antrenat de la început într-o situație conflictuală; totul se desfășoară într-un ritm impresionant. Întîlnirile și despărțirile se succed într-un tempo fantastic. Prima parte a romanului, care însumează circa 200 de pagini, povestește întîmplările din primele 12 ore ale acțiunii: întîlnirea cu Rogojin și Lebedev, vizita la familia Epancin și apoi la Ivolgin, seara din casa Nastasiei Filippovna. Aceleași constatări le putem face și în legătură cu *Adolescentul*, *Demonii* sau *Frații Karamazov*. Ritmul e alert, faptele se succed fără a fi împiedicate de nimic. Acțiunea se desfășoară fulgerător în casa Nastasiei Filippovna, în chilia starețului Zosima, în nopțile de coșmar ale lui Raskolnikov sau în peregrinările de noapte ale lui Stavroghin. Autorul se interesează de momentul ales și nu de biografia personajelor. De aceea Pereverzev îl socotește „artist al mișcării și nu al formei”¹⁶, iar Ciulkov asemuie mișcarea din romanul dostoevskian cu modul în care decurge acțiunea din tragedia antică.

Timpul în opera lui Dostoevski există tot atît de obiectiv ca și spațiul care apare în formele concrete de casă, etaj, scară sau cameră, stradă, magistrală, parc sau fundătură. Topografia acțiunii din cele mai multe dintre romanele lui Dostoevski, peregrinările dezordonate ale personajelor sale pot fi urmărite cu exactitate¹⁷. Timpul nu apare însă ca un val continuu, ci mai mult ca o radiografie a momentelor esențiale ale vieții. Pauzele din acțiune nu interesează pe autor. Mișkin acționează în cursul a 12 ore, după care urmează o pauză de 6 luni, despre care ni se povestește foarte puțin. Dolgoruki istorisește despre anumite întîmplări care se referă doar parțial la intervalul de timp de un an în care se desfășoară acțiunea. În *Frații Karamazov* apar pauze de timp care sînt lipsite de interes. Subscriem la teza lui Kirpotin care arată că „în romanele lui Dostoevski timpul este acumulat, condensat, potențat”¹⁸.

Materialul faptic este subsumat în întregime momentului de viață și confruntării ideii. Acțiunea, comprimată la maxim, se dezlănțuie din primul moment. De obicei, lipsesc descrierile prin care scriitorii unor romane tradiționale își pun în mișcare subiectul. În romanul *Idiotul* acțiunea propriu-zisă începe din tren, definitivîndu-se în casa familiei Epancin. Din primele pagini aflăm de pasiunea lui Rogojin pentru Nastasia Filippovna, de legătura acesteia cu Toțki, precum și de faptul că Toțki vrea să ia în căsătorie pe fiica cea mare a generalului Epancin. Pentru aceasta Ganea Ivolgin trebuie să se căsătorească cu Nastasia Filippovna, care va primi ca despăgubire o importantă sumă de bani de la Toțki.

În *Crimă și pedeapsă* acțiunea începe înainte ca cititorul să aibă cunoștința de istoria formării ideii despre supraom și gloată, înainte de a cunoaște natura personajului. În același mod procedează Dostoevski și în celelalte romane. Ele sînt alcătuite dintr-o serie de scene care expun faptele și evenimen-

¹⁵ Vezi V. I. Kirpotin, *Razociarovanie i krušenje Rodiona Raskolnikova*, M., Sovietskij pisatel', 1970, p. 370.

¹⁶ V. Pereverzev, F. M. Dostoevski, Gozis, 1925, M.-L., p. 36.

¹⁷ Vezi N. P. Anțiferov, *Peterburg Dostoevskogo*, Peterburg, Iz. Brokgaus, Evran, 1923.

¹⁸ V. I. Kirpotin, *op. cit.*, p. 359.

tele caracteristice pentru urmărirea ideii de care e stăpînit personajul central. Scenele se desfășoară ca într-o piesă de teatru: de obicei, întîi este schițată acțiunea sau este descris evenimentul, fiind lipsit aproape de orice explicație a autorului. Încă din primele pagini ale romanului observăm că Raskolnikov este stăpînit de o idee. El se gîndește dacă este în stare să facă *asta*, dacă *asta* este ceva serios. Toate planurile sale sînt legate de *asta* și face chiar o repetiție a ceea ce vrea să înfăptuiască; pe parcurs autorul nu dă nici o explicație. În *Demonii* fiecare scenă mărește misterul acțiunii care este întreținută atît prin natura subiectului, cît și prin natura psihologiei personajelor. Stavroghin este înțeles de cititor numai după ce acesta ia cunoștință de spovedania lui. În *Frații Karamazov* aflăm cine a ucis după mai multe capitole. Totul se înfățișează cititorului numai în măsura în care acesta ar putea fi de față și astfel ar putea el însuși vedea și auzi cele întîmplătoare. Autorul nu povestește nimic. El însuși mărturisește că sarcina sa constă în a se mărgini la expunerea strictă a faptelor. „Ca un cronicar, — spune povestitorul din „*Demonii*“ — mă voi mărgini doar să expun evenimentele exact, așa cum s-au produs, iar eu n-am nici o vină dacă acestea vor părea neverosimile”¹⁹. Cauza lipsei de explicații este văzută în complexitatea naturii omenești sau în faptul că autorul însuși nu e perfect lămurit. „Să nu uităm că la baza acțiunilor omenești sînt cauze mult mai complexe și mai variate decît așa cum îndeobște încercăm a le explica mai tîrziu și rareori ele se conturează cu destulă precizie. Uneori e preferabil ca povestitorul să se mărginească la o simplă expunere a faptelor“. Ideea este reluată în alt context: „Și totuși ne dăm seama că trebuie să ne mărginim la o simplă expunere a faptelor, pe cît posibil fără cine știe ce comentarii, deoarece nu sîntem lămurii prea bine nici noi în privința unor întîmplări”²⁰.

Romancierii secolului al XIX-lea sînt de obicei deosebit de darnici în explicații. Ei arată pe larg circumstanțele în legătură cu faptele și cu personajele pe care le folosesc, știu totul și explică totul în legătură cu ele, arată ce gîndesc și cum procedează eroii, sînt omniprezenți și atotștiutori. Așa procedează mai toți scriitorii de la Pușkin la Lev Tolstoi, de la Balzac la Flaubert sau Maupassant sau de la Byron la Thomas Hardy. Pentru autor este important de a spune totul, de a cuprinde realitatea esențială a cotidianului și de a o explica într-un mod logic, cu ajutorul unor forme artistice. O asemenea prezentare fals exhaustivă a realității ducea la concluzia că lumea se reduce la un mecanism ce poate fi cunoscut și explicat, în care nu sînt taine și deci scriitorul poate explica orice.

Pentru Dostoievski viața își păstrează secretele iar „omul e o taină“, apărînd „ca o mașină atît de complicată“ — după expresia lui Dolgoruki — sau după părerea lui Mișkin „sufletul altuia e o taină greu de pătruns“. Dostoievski consideră fiecare existență ca o taină care nu poate să-și găsească explicația în împrejurările de care, fără îndoială, omul depinde, dar care nu pot să-l explice în întregime. De aceea trebuie studiată natura umană din care derivă la urma urmelor personalitatea. Aceasta este „taina“ omului pe care Dostoievski caută

¹⁹ Dostoievski, *Demonii*, traducere de Marin Preda și Nicolae Gane, Editura Cartea Românească, 1970, p. 75.

²⁰ F. M. Dostoievski, *Idiotul*, traducere de Nicolae D. Gane, ESPLA, 1959, p. 496 și 584.

s-o prezinte direct în activitatea ei nemijlocită, fără ca autorul să intervină cu explicații care ar putea să deformeze realitatea. El vrea să descopere cât mai mult din om, să arate marea taină a omenirii, dar știe că posibilitățile omului sînt limitate și în această privință. Aglaia din romanul „Idiotul” își mărturisește amărăciunea că ar trebui să fie măcar un singur om cu care să poată sta de vorbă așa cum ar sta cu sine însăși. Ippolit recunoaște că orice idee „ce încolțește în capul unui om este ceva care nu se poate comunica altuia chiar dacă ai scrie volume întregi”²¹. În *Jurnalul unui scriitor* din anul 1876, însuși Dostoievski spune că în orice fapt de viață, fără multă importanță la prima vedere, poți descoperi profunzimi de care opera lui Shakespeare nu-ți dă nici cea mai mică idee. Dar noi nu știm să le vedem, fiindcă le considerăm insignifiante sau unii gînditori sînt neputincioși în a le pune în valoare în opera lor²².

Cunoscînd limitele și posibilitățile pe care le are ca scriitor, Dostoievski alege faptele, le ordonează și le înfățișează în calitate de spectator în *Frații Karamazov* și *Crimă și pedeapsă*, de povestitor în *Demonii*, de personaj principal în *Adolescentul*, cu scopul de a ne antrena în descifrarea unei taine a naturii umane și a existenței ei.

Ordonarea faptelor și evenimentelor nu are ca scop o expunere cronologică, deoarece în cursul acțiunii au loc unele inversiuni, dar mai ales nu există totdeauna o succesiune riguroasă între cauză și efect. Efectele, sub forma unor evenimente sau stări psihice, apar mai înainte de a fi arătate cauzele, care le-au produs. Teoria lui Raskolnikov este explicată numai după ce acesta a săvîrșit crima, deci nu se explică resortul filozofic al întregii acțiuni. După săvîrșirea crimei, din discuțiile dintre Razumihin și Zosimov, din povestirea lui Razumihin, aflăm unele lucruri în legătură cu cele întîmplate, ni se arată cum s-a putut ascunde Raskolnikov în camera din care tocmai ieșiseră cei doi zugravi. Cele trei scrisori ale Nastasiei Filippovna lămuresc cauzele reale ale unor situații care păreau absurde și care se refereau la încercările acesteia de a-l apropia pe Mișkin de Aglaia. În toate romanele lui Dostoievski există asemenea situații. Amintim din *Demonii* pălmuirea lui Stavroghin de către Șatov sau întîmplarea de la Ems, cînd a fost plămuit Versilov. În ambele cazuri, ca și în altele similare, cauzele sînt lămurite mai tîrziu.

Dar nu numai evenimentele sînt arătate înaintea cauzelor care le-au produs. În mod obișnuit Dostoievski descrie relațiile dintre personaje înaintea explicării personajelor, sau chiar înainte de a afla natura și originea relațiilor dintre ele. În această privință exemplul concludent îl constituie *Demonii*. Nu cunoaștem decît mult mai tîrziu natura adevărată a raporturilor dintre Stavroghin și Șatov (numai sosirea soției lui Șatov va lămuri complet lucrurile), dintre Stavroghin și Piotr Verhovenski, dintre acesta și Kirillov (obligația acestuia de a se sinucide la un moment potrivit, stabilit de organizația secretă), dintre Stavroghin și Dașa, dintre Stavroghin și Maria Lebeadkina. Putem aduce nenumărate alte exemple în ceea ce privește natura raporturilor dintre Nastasia

²¹ *Idem*, p. 443 și 409.

²² Vezi Dostoievski, *Journal d'un écrivain*, 1873, 1876 și 1877, Paris, Charpentier, 1904, p. 300.

Filippovna și multe din personajele romanului „Idiotul“, dintre Versilov și Ahmakova în „Adolescentul“ sau dintre Ivan Karamazov și Smerdeakov. Uneori raporturile dintre personaje își primesc o explicație cauzală numai la sfârșitul acțiunii (Nastasia Filippovna-Rogojin), când rezolvarea tragică adîncește misterul naturii umane.

Acest procedeu compozițional de inversare a scenelor de cauză și efect, de neamestec în acțiune, de lipsă de explicații, menține în romanele lui Dostoievski o atmosferă de incertitudine, de haos provenit din lipsa unor situații ferme, din cauza persistenței unor situații întîmplătoare, neașteptate. Este realizat tabloul unei vieți haotice care este împregnată de o atmosferă fantastică în care apar fapte discontinue și, la prima vedere, nelegate între ele. Cauzele există, ca și explicația rațională, dar ele nu pot fi percepute de la început. Realitatea este o mare taină care nu se lasă ușor descoperită. Numai printr-o cunoaștere amănunțită a faptelor, printr-o pătrundere spre adîncurile naturii umane, prin înlăturarea arbitrarului și neprevăzutului, poate fi explicată lumea care se prezintă ca un haos fantastic. Prin acest mijloc compozițional Dostoievski pătrunde spre esența vieții, prezintă mai complet natura complexă a personajelor sale antinomice și dedublate.

În accentuarea acestei atmosfere un rol compozițional deosebit îl are apariția unor personaje *absolut întîmplătoare*. În romanul clasic al secolului al XIX-lea raporturile individuale se stabileau în cadrul relațiilor din societate (Oneghin, Beltove, Rudin, Oblomov, Bezuhov etc.), din cadrul familiei (*Domnii Golovliov, Ana Karenina*), sau de afaceri (comediile lui Ostrovski). La Dostoievski întîlnirile sînt absolut întîmplătoare, chiar fortuite, iar personajele care vor avea un rol hotărîtor, chiar decisiv asupra destinului eroului principal apar absolut întîmplător în cadrul confruntării pe care personajul o are cu realitatea existenței sale. Prin ce hazard Mișkin se întîlnește în tren cu Rogojin care va însemna semnul destinului pentru primul. Dacă Raskolnikov nu s-ar fi întîlnit cu Marmeladov, primul nu ar fi cunoscut-o pe Sonia, iar confruntarea celor două mari poziții, a orgoliului și a smereniei, nu s-ar fi produs. Romancierul are nevoie de aceste personaje *absolut întîmplătoare*, de Rogojin Marmeladov, de Efim, Stebelkov, Nesciokin din „Adolescentul“ și de alții, pentru a-și construi acțiunea, dar și pentru a accentua unda de mister și neprevăzut, de lipsă de legitate a realității. Aceste personaje îndeplinesc rolul de vestitori ai destinului, de purtători ai întîmplării care nu se supune legităților mediului și împrejurărilor. Ele sînt opuse unui alt grup de personaje a căror prezență este anunțată în prealabil printr-o descriere mai mult sau mai puțin amănunțită. Aceste personaje acționează ca purtători ai unor caracteristici ale mediului, cum este Lujin, Svidrigailov, Nastasia Filippovna, Lambert, Ahmakova, Makar Dolgoruki, și ilustrează în cărțile lui Dostoievski diferitele aspecte ale influenței mediului.

Un loc însemnat îl ocupă și elementele *fortuite, absolut întîmplătoare*, care corectează desfășurarea acțiunii într-o anumită direcție, voit aleasă de scriitor și necesară pentru demonstrarea și confruntarea ideii-sentiment cu realitatea existențială. Raskolnikov este citat la poliție, fiind reclamat de gazda sa, după ce a săvîrșit crima. Autorul îl ține pe erou într-o adevărată baie psihologică a crimei. În plină criză psihică, acesta asistă la discuția între Razumihin și

Zosimov, asupra purtării lui Mikolai, zugravul care a vrut să vîndă cerceii găsiți; discută cu Lujin și se ceartă, poartă un duel verbal cu Zametov. Toate aceste scene, dispuse ca într-o piesă de teatru, nu apar dintr-o desfășurare normală a cotidianului. Ele își găsesc justificarea numai prin natura personajului și prin scopul pe care și-l pune subiectul operei literare. Uneori autorul explică totul prin acțiunea subconștientului. Astfel Raskolnikov vrea să afle ce gînduri are Svidrigailov, vrea să știe dacă are vreo intenție împotriva surorii sale. Pașii îl poartă spre o cîrciumă, unde petrecea Svidrigailov. De fapt, Raskolnikov memorase mecanic adresa pe care cel căutat i-o spusese cu cîțva timp înainte.

Miškin, după ce revine de la Petersburg, simte peste tot ațintiți asupra lui ochii lui Rogojin. Totul se termină cu încercarea acestuia de a-l ucide. În *Demonii*, după ce a fost rostit cuvîntul fatal *cuțit*, indicînd crima, Stavroghin se întîlnește de două ori cu Fedka-ucigașul. *Adolescentul* conține foarte multe asemenea elemente fortuite, începînd cu povestirea celor două scrisori, cu istoria celor două femei, sinuciderea lui Kraft și terminînd cu povestirea-parolă a lui Makar Dolgoruki despre negustorul fioros care s-a căit. Este cunoscută importanța pe care o au în *Frații Karamazov* două scene centrale: Legenda despre Marele Inchizitor și dicuția lui Ivan Karamazov cu diavolul.

Dostoevski își plasează acțiunea într-o climă care favorizează declanșarea crizei procesului psihic. Întîmplările fantastice la care participă Raskolnikov au loc într-un început de iulie, cu arșiță mare, și zăpușeală: „pretutindeni se găseau grămezi de var, de cărămizi, schele, praf și peste tot domnea aceea putoare specifică, bine cunoscută oricărui locuitor al Petersburgului, căruia nu-i dă mîna vara să-și închirieze o vilă la țară; acestea toate impresionară neplăcut nervii și așa destul de zdruncinați ai tînărului nostru”²³. În *Idiotul* acțiunea începe într-o zi de moină, umedă și neguroasă, pe la sfîrșitul lui noiembrie, și se continuă în timpul fantasticii panorame a nopților albe. De multe ori acțiunea se derulează în timpul nopții, ca în *Demonii* sau *Frații Karamazov*.

Elementele fortuite, întîlnirile absolut întîmplătoare, personaje care apar pe neașteptate, ritmul de-a dreptul fantastic al acțiunii, lipsa de intervenție a autorului în descrierea faptelor — totul creează, întreține și adîncește atmosfera de taină și mister. Mijloacele compoziționale sînt și în acest caz subordonate zugrăvirii unei realități haotice. După părerea cercetătoarei Nina Gourfinkel compoziția lui Dostoevski înseamnă organizarea haosului din realitate²⁴, dar — adăugăm noi — înseamnă și reproducerea lui.

O dată cu apariția explicației în ceea ce privește cauza poate fi înțeles și efectul. Cu toate acestea, în romanele lui Dostoevski rămîn întrebări care nu-și primesc dezlegarea completă nici la sfîrșitul cărții. De obicei romancierul conduce acțiunea doar pînă la acel punct în care apare falimentul încercării ideii cu realitatea. Cînd această probă este dovedită, autorul trece la epilog în care vorbește direct de soarta personajelor. În acest stadiu, personajul nu-l mai interesează pe autor, fiindcă a încetat să mai fie purtătorul unei idei-sen-

²³ F. M. Dostoevski, *Crimă și pedeapsă*, op. cit., p. 6.

²⁴ Vezi Nina Gourfinkel, *Dostoevski — notre contemporain*, Calman Levy, Paris, 1961, p. 150.

timent. În continuare personajul devine un om obișnuit, iar realitatea se prezintă la fel cum a fost și la început. Din confruntarea ideii cu realitatea, aceasta din urmă iese victorioasă, dovedind că rațiunea umană nu poate să treacă de zidul existenței. Din punct de vedere compozițional romanul dostoevskian reprezintă un cerc închis. Pe autor îl interesează ce este în acest cerc, fiindcă aici este probată eficiența sau ineficiența ideii cu ajutorul acțiunii.

Acțiunea are o deosebită importanță în sistemul compozițional al romanului dostoevskian. Eroul este un reflexiv, dar care nu rămîne doar în planul gândirii, ci caută să propage ideea în cadrul unor acțiuni neobișnuite. Acțiunea nu este impusă, nu apare ca ceva artificial, ci se încadrează în natura ideii și a personajului. Ideea care urmează să fie confruntată cu realitatea și probată ca eficientă, sau posibilitatea umană de depășire a propriei naturi, se dezvoltă în individ ca idee-pasiune. Ea nu rămîne ca o componentă numai în planul gândirii, ca un dat static, ci acționează pe plan voluntar și sentimental. Acțiunea este rezultatul unei lupte între ideea susținută de voință, pe de o parte, și lumea exterioară, de altă parte. De aici decurge valoarea și însemnătatea ce se acordă acțiunii în romanul dostoevskian. În acțiuni neobișnuite apare esența personajului, care în afara ideii al cărei purtător este, ar rămîne foarte apropiat de „visătorii” din primele romane ale lui Dostoevski, sau de „omul din subterană”. Odată începută, acțiunea se desfășoară ca o rostogolire a pietrei ridicată de Sisif către vârful muntelui. Nimic n-o poate opri și nici nu-ți poți închipui toate meandrele pe care le va străbate, însă totdeauna se va termina într-un cerc închis care poate fi repetat la infinit. Acțiunea este centrul compozițional al romanelor lui Dostoevski, deoarece cu ajutorul ei este confruntată și probată atît ideea, cît și natura umană în cadrul existenței ei.

Dostoevski nu descrie ci doar arată, evitînd explicațiile numeroase. Personajele își revelează structura sufletească prin numeroasele alter-ego-uri, cu ajutorul visului și parabolei, dar mai ales prin dialoguri, spovedanii și monologuri. Acestea rămîn procedeele compoziționale cele mai folosite, în dauna unor procedee clasice, cum este portretul, narațiunea sau descrierea de natură. Frecvența dialogurilor a fost observată și analizată de mulți cercetători, între care Georg Brandes, D. S. Merejkovski, L. Grossman etc. Ele servesc, sub formă directă, sau sub formă de monolog dialoghizat, chiar spovedanie, pentru a înfățișa personajul, este creată atmosfera necesară pentru continuarea acțiunii. Pereverzev afirmă că „spovedaniile îl scutesc pe autor de cerința de a interveni în desfășurarea acțiunii, deviind astfel în direcția unei descrieri sau caracteristici”²⁵. Van der Eng spune că „dialogul la Dostoevski are ca funcție pătrunderea în personaj, revelarea sufletului, a gândirii și comportamentului său, deci tot ce este în el”²⁶.

Dar dialogul, sub diversele lui forme, dă posibilitate personajelor sau dublurilor lor să-și spună părerea, să discute în contradictoriu, constituind ceea ce Bahtin numea structură polifonică²⁷.

²⁵ V. Pereverzev, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ Eng, *op. cit.*, p. 66.

²⁷ Vezi M. Bahtin, *op. cit.*, cap. I.

Ținînd seama de modul în care Dostoievski își construiește romanele sale, de tot ce am arătat pînă acum, putem numi această arhitectură a lor drept *compoziție scenică*, deoarece ea amintește construcția unei piese de teatru. Autorul caută să prezinte cărțile sale ca pe niște spectacole ale vieții, ca niște tragedii ale existenței omului. Această trăsătură a dus, de altfel la denumirea de roman-tragedie pe care unii cercetători, ca D. Merejkovski sau V. Ivanov, au dat-o scrierilor lui Dostoievski.

ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИИ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа занимается проблемой композиции в романах Достоевского и имеет в виду особенно его значительные произведения — от романа *Преступление и наказание* до *Братьев Карамазовых*. В первой части работы говорится о традициях русского романа XIX-ого в. и подчеркиваются те элементы, которые были свойственны и романам Достоевского.

Главный герой романов Достоевского является бунтующей личностью, которая восстает против законов бытия. Он одержим одной идеей-страстью, при помощи которой он хочет найти путь к достижению абсолютной свободы. Действие романа Достоевского содержит пробу этой идеи-страсти при столкновении с действительностью. Из столкновения идеи-страсти с действительностью вытекает теоретическая и практическая непрочность идеи, но объясняется и природа данного персонажа.

Чтобы привести в движение такое действие и чтобы объяснить сущность своего героя, Достоевский использует особенную композицию. Выбирается решительный момент из жизни персонажа, который изображается в романе. Действие романа начинается без предварительной подготовки и развивается динамически, в очень короткое время.

Романы Достоевского состоят из серии сцен, которые подчиняются цели изображения сличения идеи и действительности. Автор ничего не объясняет, а только показывает.

Факты не изображаются хронологически и не существует логическая связь между причиной и следствием. Иногда следствие появляется в произведении раньше, чем причина. В то же время отношения между действующими лицами описаны раньше чем сами персонажи.

Большое композиционное значение имеют в романах Достоевского *совсем случайные* персонажи и *совсем случайные* элементы.

Все композиционные средства подчинены задаче изображения хаотической действительности, в которой идея-страсть сличается с действительностью при помощи особенного персонажа.

Имея в виду все эти характеристики, мы можем назвать композицию романов Достоевского *сценичной*.

DAS PROBLEM DER KOMPOSITION IN DEN ROMANEN DOSTOJEWSKIS

(ZUSAMMENFASSUNG)

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Frage der Komposition in Dostojewskis Romanen, wobei eine besondere Aufmerksamkeit den Schriften von *Schuld und Sühne* (*Raskolnikow*) und den *Brüdern Karamasow* an geschenkt wird. Der erste Teil setzt sich mit den Traditionen des russischen Romans im 19. Jh. auseinander und unterstreicht die Elemente, die von Dostojewski übernommen werden.

Der dostojewskische Held ist ein Empörer gegen die Gesetze der Existenz. Er wird beherrscht von einer gefühlsgetragenen Idee, mit deren Hilfe er den Weg zur absoluten Freiheit sucht. Die Handlung der Romane Dostojewskis besteht in der Erprobung dieser vom Gefühl ausgehenden Idee bei ihrem Aufeinanderprallen mit der Wirklichkeit. Aus dieser Konfrontation der Idee mit der Wirklichkeit geht sowohl die theoretische wie praktische Unhaltbarkeit der Idee, wie auch die Natur des dostojewskischen Helden hervor.

Um eine solche Handlung in Bewegung zu bringen und das Wesen dieses Helden zu erfassen, verwendet Dostojewski eine besondere Komposition. Es wird der entscheidende Augenblick aus dem Leben der im Roman darzustellenden Gestalt gewählt. Die Handlung beginnt ohne Vorbereitung und entfaltet sich dynamisch, in einer sehr kurzen Zeitspanne.

Dostojewskis Romane bestehen aus einer Reihe von Szenen, die dem Ziel der Verfolgung der Konfrontation von Idee und Wirklichkeit untergeordnet sind. Dostojewski erklärt nichts, er zeigt nur.

Die Tatsachen werden nicht chronologisch vorgeführt, und es gibt auch nicht immer eine logische Verknüpfung (Aufeinanderfolge) von der Ursache zur Wirkung hin. Manchmal erscheint die Wirkung vor der Ursache, die sie hervorgerufen hat. Desgleichen werden die Beziehungen zwischen den Gestalten dargestellt, bevor die Gestalten selbst beschrieben worden sind.

Eine wichtige kompositorische Rolle kommt in Dostojewskis Romanen den *absolut zufälligen* Gestalten sowie den *absolut zufälligen* Elementen zu.

Alle kompositorischen Mittel werden der Aufgabe untergeordnet, eine chaotische Realität darzustellen, in der die Idee der Wirklichkeit mit Hilfe eines besonderen (aussergewöhnlichen) Helden gegenübergestellt wird.

Unter Berücksichtigung dieser Kennzeichen kann man die *Komposition* der Romane Dostojewskis als eine *szenische* bezeichnen.

САТИРИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК В РАННЕЙ ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

DE

GALINA CERNICOVA

К Михаилу Булгакову вполне применимы слова В. Шкловского о Сервантесе: «в конце концов через ряд разочарований, при помощи смеха и трагедии он научил людей (и научился сам) по-новому видеть жизнь, жалеть людей, стремиться к независимости, шутить и сражаться»¹. Это легко обнаружить, прослеживая путь Булгакова-прозаика от сборника «Дьяволиада» до философского романа-трагедии «Мастер и Маргарита».

По своему характеру, сатира Булгакова была социально-бытовой. Он обращается к темам и фактам, не выходящим из общего жанро-тематического русла советского фельетона, в частности, и советской сатиры 20-х годов, вообще. Его внимание привлекают растраты («Бубновая история» — сравним с «Растратчиками» Катаева); бюрократизм, приспособленчество, карьеризм («Похождения Чичикова» — сравним с «Черепашками на автомобиле» Роги, «12 стульями» Ильфа и Петрова); живучесть старого мещанского бытия (— «№ 13. Дом Эльпит — рабкоммуна» — «воронья слободка» в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова) и др. Фельетоны Булгакова написаны бойким, насмешливым стилем и находятся на грани фельтона и рассказа, вырастают из анекдота («№ 13»), литературной цитаты («Похождение Чичикова»), парадокса («Трактат о квартире»), судебной хроники («Бубновая история») и т. д.

Молодая советская сатира наследовала принципы реализма XIX века, училась у Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина. Советские сатирики отыскивают в действительности «перспективные» объекты сатиры, сатирические типы, ведут поиски новых сатирических жанров, стиля.

Реалистически воспроизводя действительность в жизнеподобных формах, Булгаков-сатирик не забывает открытий русской классической сатиры — «фантастического реализма» с его игрой условностями, сплавом реального и фантастического, амбивалентностью трагического и комического. Но давая рисунок жизни в подчеркнуто условной форме (этот прием особенно явственен в «Роковых яйцах»), писатель «раскрывает

1. В. Шкловский, *Тетива*. О. несходстве сходного, СП, Москва, 1970, стр. 23.

существенные черты изображаемого круга явлений, т. е. безотносительно к степени условности находится в пределах социальной причинности своего времени, его реальных и потенциальных возможностей.²

Между классической прозой русского реализма и советской прозой пролегал период исканий русских писателей и поэтов-модернистов. Критический реализм кажется многим недостаточным, выдохшимся, измельчавшим, рушатся литературные каноны, ведутся интенсивные поиски стиля, адекватного новой эпохе, новому веку. Но новые находки на поверку оказываются зачастую не так уж новы. Всматриваясь вглубь веков, европейская литература открывает для себя заново ценности искусства барокко. «Барокко характеризовалось стремлением объединить в одно художественное целое порой необычайные элементы, чтобы подчеркнуть этим трагизм человеческого существования в эпоху упадка Возрождения, когда в условиях жестокой эксплуатации были развеяны все идеалы гуманизма»³. Кризис гуманизма в конце XIX века 90-е годы создает почву для возрождения барокко в европейских литературах. А. Марино⁴ рассматривает стилистику, типологию барокко в литературе 20-30-х годов нашего века. Сама эстетическая сущность барокко — авангардистская, нонконформистская. В европейской литературе оно пронизывает течения символизма и особенно экспрессионизма. Русский символизм наряду с несбыточными мечтами о «мирах иных», с бегством в идеальное, прибегает к обличению «неистинного» бытия, возрождает романтическую иронию. Уже молодой Вл. Соловьев «обращается к поэзии абсурда, нонсенса, галиматии»⁵, обновляет едкую иронию Гейне, рисуя с ее помощью мир полностью разорванных связей, мир лишенный смысла. Модернизм сопровождался расцветом иронии, разрушившей старую эстетику и стилистику. Проза избавляется от описаний, социологических и психологических исследований, логических мотивировок, становясь многозначной, зашифрованной, мифической и мистификаторской⁶. Другая попытка модернизации искусства предпринимается экспрессионистами, передававшими бурные переживания протестующего субъекта. Экспрессионизм проявляется не только в живописи В. Ван-Гога, Э. Мунка, М. Шагала, но и в прозе позднего С. Стриндберга, Л. Андреева⁷. Русский экспрессионизм сохраняет критический пафос, обличительные тенденции. Он подхватывает идеи гуманизма, защиты человеческой личности, идеалов, выдвигает культ эмоциональности. Но

² Л. И. Тимфеев, *Основы теории литературы*, Издательство «Просвещение», Москва, 1971 г., стр. 108.

³ Rodica Ciocanu-Ivănescu. *Noi contribuții la studiul genezei barocului*, AUT, Seria Filologie, Vol. VI, 1968, стр. 103.

⁴ G. Călinescu, M. Călinescu, A. Marino, T. Vianu. *Clasicism, baroc, romantism*, Editura Dacia, Cluj, 1971, стр. 56—59; 92—95.

⁵ См. З. Г. Минц, *К генезису комического у А. Блока (Вл. Соловьев и А. Блок)*, Ученые записки Тартусского университета, Тарту, 1971, стр. 129—172.

⁶ См. R.M. Albères. *Istoria romanului modern*, Editura pentru literatură universală 1968, стр. 135 — 190.

⁷ См. В. Михайловский, *Избранные статьи*, Издательство МГУ, стр. 382 529, 639.

представлениям о неистинности бытия, обличения механизации современной жизни, непонятному объективному миру эти писатели не могли противопоставить ничего иного, кроме замкнутой психики смятенного, растерявшегося индивида. Жизнь воспринимается как трагический хаос, а наиболее адекватной художественной формой ее изображения избирается абсурд и гротеск⁸. Традиция использования абсурда в сатирических целях укоренилась еще в народном творчестве. Чем ближе к нашей эпохе, замечает Н. Балотэ, тем более абсурдные мотивы становятся точкой пересечения гротеска, комического с трагическим, фантастического с реальным и т. д.⁹

Гротеск обладает большими возможностями. Он не односторонне подчиняется комическому, демоническому, фантастическому, он может быть и позитивным¹⁰. В литературе XX века гротеск нередко имеет, по верному замечанию Ю. Манна, функцию сатирическую, «социального содержания», возникает как стремление к максимальному обобщению реальных явлений, концентрации отрицательных черт жизни¹¹. Сатирический гротеск в повестях Булгакова является ведущим организующим элементом: он влияет и на типологию жанра (так, его сатирические повести близки к утопиям), и на типологию героев, на организацию системы событий и т. д. Автор обращается не только к жанровым смещениям, но и к освещению объекта осмеяния. Предполагается такой монтаж реального и ирреального, что новые элементы не столько противоречат реальности, сколько деформируют, сдвигают, «остраивают» ее. Обращение к гротеску очень ответственно. Несмотря на всеразъединяющую и разрушительную силу иронии, авторская платформа предполагает утверждение разумности и гармонии жизни, но жизни, близкой к идеалу, отказавшейся от «неразумной хаотичности». Отказывая в доверии разумной предметности жизни, иронический автор занят поисками точки опоры в идеале, чувстве совести, лирическом пафосе негодования. Но сатирический гротеск, как и сатира вообще, не требует от автора неременного изложения своей положительной платформы.

Положительная платформа автора вытекает из его умения выделить и обрушить огонь своей сатиры на существенные противоречия и недостатки своего времени. «Высокий общественный идеал — это «крылья» сатиры и сатирика... но выражается прежде всего и главным образом

⁸ См. В. В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, Издательство «Искусство», Москва, 1966, стр. 385—387. О гротеске, абсурде и соотношении между ними см. также следующие работы: М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и ренессанса*, Издательство «Художественная литература», Москва, 1963 г.; Ю. Манн, *О гротеске в литературе*, СП, Москва, 1966; Л. Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, ГИХЛ, Москва, 1961; Н. Сретенский, *Историческое введение в поэтику комического*, Ростов-на-Дону, 1926; В. Пропп, *Проблема смеха и комизма*, «Ученые записки Ленинградского университета», Серия филологических наук, выпуск 76, Ленинград, 1971.

⁹ N. Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1964, стр. 39.

¹⁰ См. Hans Günter, *Das Grotesk bei N. V. Gogol, Formen und Functionen*, Verlag Otto Sagner, München, 1968.

¹¹ Ю. Манн, *цит. раб.*

негативно — путем отрицания того, что ему не соответствует»¹². В создании гротескной прозы Булгакова активными функциями обладают пространственный и событийный топос, а также семантическая структура.

Сатирик по призванию, Булгаков расширял круг сатирических тем, глубже проникал в противоречия жизни, и был не просто художником, а и историком, философом, моралистом-психологом своего времени. Сатира его срывала маски со всего отжившего, косного, нелепого, но была не уныло-морализаторской, а веселой, порой до озорства. Эта атмосфера карнавала и побуждала писателя к обращению к гротеску, как наиболее соответствующему стилю: «Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток, являются по общему признанию, одним из самых основных признаков гротескного стиля...»¹³, но «гротескный мир, в котором преувеличивалось бы только недолжное... стал бы... беден, скучен, лишен красок и вовсе не весел...»¹⁴. Гротеск можно рассматривать и как литературно-композиционную структуру, и как явление стиля. Сатирическим повестям Булгакова присущи обе эти характеристики, вытекающие из принципа его художественного мышления и изображения. От просто сатиры сатирический гротеск отличается философской насыщенностью, многозначностью, усложненностью планов. Множественность скрытых в нем смыслов ни в коем случае не сводима к сумме масок. Если Гоголь еще различал «предметы сатирические» и «трагические», то сатирический гротеск включает в себя юмор и сатиру, трагическое и комическое, фантастическое и реальное, случайное и закономерное. И это не просто чередование, смена плоскостей изображения. Гротеск предполагает такой монтаж этих элементов, который порождает чужое качество, не сходное с функциями этих изолированных понятий¹⁵.

М. Булгаков в своем раннем сатирическом творчестве (повести «Роковые яйца», «Дьяволиада», рассказы и фельетоны) объединяет обе традиции русской сатиры — классическую и ту, что шла от русских писателей-модернистов. От последних он унаследовал вкус к барочной атмосфере, с ее театральностью, маскарадностью, переодеваниями и жонглированием масок, с ее иронией, стилем нонсенса и парадокса.

Несмотря на то, что сатирические повести лежат в истоках его литературного творчества, они отличаются зрелым и отточенным мастерством. В отличие его сатириков 20-х гг., которые чаще обращались к комическим несоответствиям и реже прибегали к фантастике, маске, М. Булгаков последователен в своем следовании закономерностям сатирического гротеска. В структурном плане гротеск Булгакова выражает не относительность всего миропорядка, как это было в гротеске Возрождения или европейского романтизма, а относительность частной си-

¹² Д. Николаев, *В защиту специфики сатиры*, «Вопросы литературы», 1961, № 2, стр. 49.

¹³ М. Бахтин, *цит. раб.*, стр. 329.

¹⁴ М. Бахтин, *цит. раб.*, стр. 333.

¹⁵ См. Ю. Манн, *цит. раб.*

стемы: организационной, нравственной. Его сатирический гротеск направлен на разоблачение изживших себя абсолютов, связан с негодованием, презрением, но и с состраданием к человеку. Если в фельетонах Булгакова встречаются такие предпосылки гротеска, как гипербола, контраст, алогизм, фантастика, то в повестях они, подчиняясь сатирическим целям, приобретают характер системы.

Гротескный метод зависит от восприятия автором действительности: существует путь ощущения и путь оценки, суда. В первом случае автор не выделяет себя из хаоса, во втором — стоит вне его, создает дистанцию между собой и описанием¹⁶. Булгаков не создает переходного персонажа, стоящего между автором и хаосом жизни, не встает над хаосом, а остается на «хаотической» точке зрения, находится где-то рядом со своими персонажами, наблюдает их, участвует в действиях, т. е. автор — не столько теург, сколько рядовой соучастник развернутых событий. В своих повестях «Дьяволиада», «Роковые яйца» Булгаков создает особый гротескный художественный мир, где все живет и действует по особым законам. Конструкцию этого мира он осуществляет с помощью трех типов структур:

а. Мир привычных визуально-пространственных отношений. Здесь сосредоточены обыденные, типовые, рядовые события и персонажи, действие происходит по законам бытовой логики с традиционными представлениями о причинах и следствиях, события связаны в виде временно-последовательной, логически обоснованной цепи. Это мир каждодневной реальности, модель повседневной жизни.

б. Сатирический мир, сконструированный по законам заострения, преувеличения. События и персонажи, хотя и не отрываются от реальности, но выступают в сгущенном, концентрированном виде. На смену логике приходит алогизм, парадокс, причинные связи заменяются случайными, традиционному противостоит абсурд. Конструкция сатирического мира уже не допускала лирической или нейтральной позиции автора, как это закономерно для первой модели. Мир выступает перед автором как царство зла и хаоса, как следствие трагического восприятия автором действительности (это характерно и Гоголю, Кафке). Но тот же хаос может быть и выражением лжи, ненастоящего, неистинного, как следствие иронически-веселого восприятия окружающего. Именно эта последняя модель сатирического универса и присутствует в повестях Булгакова.

в. Мир ирреальный, фантастический, связанный у Булгакова либо с литературными ассоциациями, либо с открытием новых возможностей художественного видения. Фантастика у Булгакова многофункциональна и обладает целой суммой нюансов. Преимущественно, она — трагическая и страшная в «Роковых яйцах», и сатирическая в «Дьяволиаде». Невероятное, ирреальное выступает у Булгакова в виде чудесного или

¹⁶ См. М. И. Шлани, *Эволюция гротеска в петербургских повестях Гоголя*, «Вестник Московского университета, Филология», 1971, № 4, стр. 19.

странного. Но помимо вымысла важное значение в его повестях имеет условность. Фантастическая деформация касается и системы событий (странные, невероятные, абсурдные, нереальные и т. д.), и персонажей (маски, раздвоения, метаморфозы, исчезновения) и т. п. Структура мотивов этого мира покоится либо на условности (изображение «красного луча» в «Роковых яйцах»), либо на случайности (Коротков путает фамилии, теряет документы). Эта модель странного мира служила у Булгакова сатирическим и драматическим целям: обличению ненастоящего, передаче катастрофичности современной жизни и сострадания, утверждения принципов гуманизма.

Булгаков то сводит эти три модели в единую, то разводит и противопоставляет или сравнивает их, то предлагает объяснение одной при помощи другой, — вообще жонглирует своими художественными мирами. В каждой структуре он выделяет такие точные координаты как место, время, персонаж и чутко улавливает их видоизменение в зависимости от принадлежности к одной из моделей. Так, местом действия, событий в первой структуре является научный институт, совхоз, квартира ученого, редакция газеты («Роковые яйца»), учреждения («Дьяволиада»). Во второй модели — это замкнутые пространства кабинетов, лестниц, комнат со множеством секретарш и машинисток, мир сатирического преувеличения всех видов организаций: «бюро претензий» — апофеоз бюрократии, «сельскохозяйственная артель» попадьи Дроздовой, общество «Доброкур», организованное после куриного мора, «чрезвычайная тройка в составе 16 товарищей — по борьбе с куриной чумой» и т. п.

В третьей модели на первый план выдвигается необычный ракурс видения обычного (пейзаж — игрушка в финале «Дьяволиады»), странного и необъяснимого (запах серы в «Дьяволиаде», зловещая тишина накануне катастрофы в «Роковых яйцах»), параллелизм ирреального, фантастического с реальным (фантастическое изменение шереметьевского пейзажа в связи с нашествием змей).

Подобным же колебаниям подвергнут и критерий времени. В первой плоскости это точный отсчет часов, дней, месяцев, указание на год. Во второй — сгущение событий, вырывание их из эпохального времени, придание им глобального сатирически-типизированного характера. В третьей — время приобретает вихревой, лихорадочный оттенок. Оно летит стремительно, скорость событий все нарастает, пока катастрофа не обрывает действие.

В отношении персонажей Булгаков производит различные операции: то, как Данте, проводит их по всем кругам, подвергая трансформации (Кальсонер, Рокк), то поселяет в одном из миров, заставляя проникать поневоле в другие (Коротков), то твердо фиксирует их место в одной определенной модели (Колобков). Гротескные персонажи повестей весьма разнообразны: люди-фантомы (старичок в крылатке), люди-маски (Пентелеймон — кельнер и сторож), люди-двойники (Коротков — Колобков), люди-символы (Рокк, Кальсонер) и т. п.

Гротескная система событий, ситуаций многофункциональна. Она служит и задачам сатирического преувеличения, и для иносказания, и как катализатор, проявитель скрытых готовностей сатиризуемых персонажей, организаций, противоречий жизни. Но можно найти и другие нюансы гротескных ситуаций: позитивные, юмористические, трагические. Основная же их особенность не столько окраска, сколько амбивалентность. Они подтверждают обычность исключительного, логичность нелогичного, естественность абсурдного, комизм трагического и т. д. Булгакову важна и реакция персонажей на ситуации, и они сами по себе. Писатель придает своим неправдоподобным ситуациям внешнюю правдоподобность, парадоксальное повествование облекается в обыденные временно-последовательные строго-логические формы. Такая обработка художественного материала приводит к тому, что иррациональное выглядит реальнее обыденных рядовых событий. Первоначальная посылка его повестей, как правило, обладает будничной простотой, достоверностью. Но постепенно события обрастают подробностями и разветвлениями, уводящими их от реальности в гротескный художественный мир, где авторская логика сцепления событий становится главным законом развития сюжета. В общественных противоречиях сегодняшнего дня автор разглядел не только груз вчерашнего, обломки прошлых обществ, общественных организаций и отношений, но и принципиальную непримиримость некоторых явлений жизни, как, например, несовместимость гения и рутины, мелочная регламентация жизни людей и т. п.

В «Дьяволиаде» Булгаков, обращаясь к теме бюрократизма, рисует трагедию бессмыслицы — загромождение жизни реально существующим, но не имеющим смысла. Он по-своему подходит к этой традиционной теме, создавая Главцентрбазспимат (Главная центральная база спичечных материалов) — учреждение-гротеск, включающее в себя признаки сразу всех учреждений. Реальные, точно-топографические и эпохальные приметы сочетаются с описанием бессмыслицы клетушек-кабинетов, загромождением зданий разнородными учреждениями. И передача внешней бессмыслицы, путаницы, воспринимаются как бессмысленность, несущественность самого содержания этих учреждений. Гротеск у Булгакова допускает и аллегорию. Не случайно Спимат помещается в бывшей кухне ресторана «Альпийская роза». Это дает широкие возможности для обыгрывания мотива: бюрократическая кухня — кухня помещения.

Фантазмагория «Роковых яиц» так же вполне объяснима, если принять на веру основную условность, переводящую реальный мир в гротескный — открытие Персиковым красного луча. И сама фантастическая действительность далее почти обыденна. Это мир, где нерадивая администрация путает адреса посылок, где идут заседания, проводятся научные сообщения, где почти нормально развивается деятельность совхоза.

Композиция гротескных повестей Булгакова однотипна. В экспозиции обрисован устоявшийся образ жизни, нарушаемый появлением исключительного, из ряда вон выходящего. Важную роль в событийной

системе играет неожиданность, случайность, подготовляющие фантастический, грандиозный взрыв. Персонаж в непосильном для него испытании сталкивается со злом, сокрушающим его.

Сатиры Булгакова близки к трагедии, завершаются трагической гибелью персонажа. Как и писателям-экспрессионистам, автор повестей был, в какой-то мере, свойственен взгляд на человека, как на страдающее существо, неспособное противостоять силам мира, обреченное на несвободу по отношению к жизни.

Несмотря на активность персонажи не способны ни осмыслить того, что им противостоит, ни бороться с ним. Иногда им противостоит ирреальное или гиперболизированное явление («рок», бюрократизм, канцелярская путаница и т. п.), но автор стремится затушевать этого противника вложив содержание явления в персонаж со знаком минус (Рокк, Кальсонер).

В каждой повести Булгаков дает как бы две параллельные истории, не имеющие общего и связанные воедино игрой случая. В «Роковых яйцах» две событийные линии — куриная чума и открытие Персиковым луча. В один узел их связывает появление Рокка. В «Дьяволиаде» линия Короткова идет параллельно линии авантюриста Колобкова и их сплетение зависит то от путаницы в учреждениях, то от внешнего сходства персонажей.

Гротескный мир Булгакова — это мир, вышедший из колен, «мир наизнанку». Для создания гротескной атмосферы автор сводит в одно разнородные жизненные ряды. Обе повести начинаются с указания даты. В «Дьяволиаде» это — 20 сентября 1921 года. Автор ведет точный отсчет времени. Кассир уезжает в 11 часов, возвращается без денег в 4 1/2 часа. По часам распределены и события следующего дня. Коротков опаздывает на работу на 50 минут, читает приказ об увольнении, 20 секунд длится всеобщее молчание, затем он бросается ловить Кальсонера. 5 минут он едет на трамвае, ищет Кальсонера в управлении, часы бьют 4 раза и рабочий день кончается. 23-го сентября в 10 часов утра Коротков пьет чай, едет в Спимат и встречается с «двойником» Кальсонера. Это событие выбивает его из колен, действие начинает приобретать вихревой характер, события громоздятся друг на друга, теряют свою достоверность. Кальсонер при новой встрече вдруг превращается в кота и смятенное сознание Короткова отказывается понимать мир. Время смещается, Коротков насчитывает 40 ударов часов. На следующий день все происходит уже «расплывчато и странно». Объективный показ событий Булгаков незаметно и постепенно подменяет субъективным восприятием персонажа. Бурные переживания Короткова, его расстроенный ум деформируют объект восприятия. Потрясенное сознание Короткова проецируется на окружающее, сдвигает его рамки, дисгармонизирует его. Реальный мир вдруг приобретает черты изменчивости, иллюзорности, фантазмагории. Если поведение женщины и старика еще объяснимо путаницей сходства Короткова с Колобковым, то появление секретаря из письменного стола удивляет уже лишь Короткова. Старичок начинает летать, взмахивая лапами крылатки, тридцать женщин пе-

чатаяют Короткову удостоверение личности, в кабинете Дыркина происходит нечто необъяснимое. Наконец, Коротков уничтожает вообще время, разбивая часы, и начинается бешеная погоня — Коротков «атакует» воображаемого Кальсонера, за ним гонятся пожарные и вооруженная милиция, происходит последний фантастический бой: «Открылись перед ним кровли домов, казавшиеся приплюснутыми и маленьким, площадь, по которой ползли трамваи, и жучки-народ... а за ними увидел тяжелую игрушку, усеянную золотыми сияющими головками... Через верхнее стекло, не касаясь земли, вылетел люстриновый старичок. Затем стена совсем распалась, и грозно выкатился на роликах страшный бритый Кальсонер, со старинным мушкетом в руках... Уже Коротков видел протянутые руки, уже выскочило пламя изо рта Кальсонера...»

Присущая реализму плоскостная акцентировка — по горизонтали, — у Булгакова подвергается трансформации. Реальное время и пространство приобретают многомерность, им придается и аспект субъективно-психологического восприятия и переживания. Лихорадочное течение времени и внезапные тупики и замкнутость коридоров, этажей — это не столько объективная характеристика, сколько восприятие с точки зрения Короткова (поиски бюро претензий), Рокка (совхоз после появления змей из яиц)...

По тому же принципу сконструирован сюжет и «Роковых яиц»; разница лишь в том, что события отнесены к будущему 1928 году, тогда как временные пометы характерны для начала 20-х годов. И здесь дни и часы строго чередуются. Действие завязывается 16 апреля 1928 года, когда Персики обнаруживают луч. 1-го июня готова и установлена камера, в августе появляется Рокк, днями исчисляются и происшествия с момента получения яиц до выведения змей. Приобретая фантастическую окраску, события теряют свои четкие границы, даются лишь общие приметы: ночь, под уро и т. д. И только в последней главе «Морозный бог на машине» вновь появляется точная дата — в ночь на 20-е августа 1928 года.

Нарочито обыденная авторская интонация, точное указание на время событий создает иллюзию их реальности, обыденности, вероятной возможности, помогают пересозданию действительности в духе сплава фантастического и реального. Именно фантастическое отклонение от реального дает толчок ходу действия, сюжет приобретает стремительность, яркость и несется к трагическому завершению.

Но «хаотичность» мира кроется у Булгакова не только в невероятности, фантастичности событий. Эта ирреальность соседствует и дополняется бытовыми и реальными деталями неразумности, неразберихи, усиливающими картину хаоса. Поездки кассира за зарплатой, резолюции — одна абсурднее другой, выдача зарплаты натурой (спички, церковное вино), походы Короткова к «домовому», не выдающему справок «по случаю смерти» и др. лежат не так уж далеко от феноменов фантасти-

ческих, хотя сами по себе, вполне повседневны. Однако именно они создают зыбкую атмосферу странности, абсурдности, допуская в свою цепь включение сверхъестественного не как разнотипного, а как однородного с ним.

Абсурд у Булгакова проявляется в наличии негативных структур, обличающих неразумность (абсурдность учреждений), и в форме метафоризмов, которые, в свою очередь, могут проявляться и как травести (у Булгакова лже-травести: Кальсонер — кот), и как метаморфоза («смена» обличий Кальсонера), и как чудовища (нашествие чудовищных змей).

Абсурд может дробиться, проникать в ситуации, создавая хаос, нелепости, неразбериху, ложные выводы к неверно понятным посылкам и т. п. Например, у Короткова требуют справки, что у него украли документы; Коротков смеется при виде кота, считая, что в этом разгадка Кальсонеров.

Сам автор не поднимает себя над абсурдом, а сознает себя лишь хроникером событий — ничему не удивляясь и ничем не возмущаясь, он ведет летопись происшествий. Все события, описания чрезмерно преувеличены, построены на совмещении резких контрастов. Развитие сюжета идет как бы в геометрической прогрессии. Коротков ошибается — вместо фамилии начальника «Кальсонер» печатает «кальсоны». Результат этой ошибки резко преувеличен: он теряет работу. Но чем дальше, тем больше: он теряет деньги, документы и, наконец, свою идентичность, как бы превращаясь для окружающих в Колобкова. И вот робкий скромный служащий, начиная ничтожную комическую борьбу, постепенно вырастает в сражающегося богатыря — один против всех, против всей бюрократии.

В «Роковых яйцах» сюжет начинается с опыта над амебами и доходит до нашествия гадов на всю европейскую территорию России. Контрасты гигантского размаха событий и ничтожного повода, к ним, сверхъестественной сущности событий и реальной иллюзии их протекания, несоответствия персонажа его роли в сюжете бросаются в глаза.

Булгакову недостаточно осознание порочности явления, идеи, как, например, язвы бюрократизма, опасность вторжения в науку неграмотных, несоответствующих людей и т. д. Ему необходимо передать ощущение странности, ненормальности, загадочности явлений. Причем, странное и загадочное — не только предмет, но и способ изображения. Мир превращается в «нереальную реальность». Это — реальность, потому что автор передает точные приметы быта и времени. Сюда добавлены описания погоды, улиц Москвы, шереметьевского имения, здания Спимата и т. п., внешность и одежда персонажей (ушастая шапка кассира, толстовки одеяльного сукна, сияющие калоши иностранного агента) и др. Ирреален же этот мир потому, что он неистинен, далек от идеала.

Странно и загадочно не только разведение змей, приведшее к катастрофе. Как раз здесь Булгаков дает прагматическое объяснение: кто-

то перепутал заказы на яйца. Странно, двусмысленно само имя персонажа — Рокк, ставшее «роковым» и для Персикова, и для его луча. Странно поведение птиц и животных в Шереметеве и Концовке перед вылуплением гадов, странности преследуют Короткова в бюро претензий. Но странны и сами описания, например, описание змей в виде мокрого пятнистого бревна со злыми глазами, страуса как огромной курицы с буржуазными дамскими перьями на хвосте и т. п.

Странное и страшное у Булгакова, в отличие от романтиков, лишено своей привлекательности и таинственности. Оно появляется в результате нарушения привычных категорий нормы, причинности, закономерности. Но Булгаков все же наследует и некоторые элементы «романтического гротеска», в частности, это проявилось в отражении мира в кривом зеркале восприятия сумасшедшего. В финале «Дьяволиады» этот прием наиболее нагляден.

Гротескная система событий в повестях вызывается обстоятельствами («Дьяволиада») или качествами персонажей («Роковые яйца»). В них сочетаются реальные детали с ирреальными, создавая двойственность в восприятии повествования. С одной стороны, создается впечатление химеричности описанного, с другой — за внешней неправдоподобностью скрыта реальная действительность, ее тенденции, обобщенные и сконцентрированные. Кажущаяся случайность и алогизм событий грубо обоснованы. В этом скрыт элемент двуплановости гротеска: выход за пределы вероятного в мир условного, но по аналогии с событиями реальными. Планы у Булгакова не стабильны, текучи, легко переходят друг в друга. Автор не допускает окончательного раскрытия описанного. А те расшифровки, которые он дает, нельзя принимать за чистую монету — они ироничны. Так, в духе классицизма появляется «Морозный бог на машине», положивший конец страшной фантазмагории, бит Дыркин, напуган Кальсонер, но конец событий вовсе не означает ликвидации самого явления. Остается неясным и сам сатирический подтекст — только ли данные явления (бескультурие, бесхозяйственность, бюрократизм) и их ли именно сатиризует Булгаков.

Компоновка сюжета повести строится под воздействием эстетики кино. Булгаков дает монтаж событий, чередование крупного и общего планов, использует необычные ракурсы или точки зрения, фиксирует движение и жесты. Например, перебивка кадра: Стекловск — Москва — совхоз — Москва; переброска планов: общий план — кабинет Персикова, наплыв крупного плана, — детальный портрет ученого; необычный ракурс — вид учреждения из лифта, улицы с крыши и т. д. В духе авантюрного детектива описана лихорадочная погоня в финале «Дьяволиады».

В повестях Булгакова чувствуется его опыт газетчика. По фельетонному принципу персонажи предстают только в одной ипостаси и не

сами ведут сюжет, а подчиняются событиям. Мотивировки, психологический анализ отходят на второй план. Характеры персонажей заданы, статичны. Психологический анализ заменен внешними определениями: сконфуженный Коротков, удивленный, ошеломленный, пораженный, зеленеватый, истомленный, хитрый, рычащий Коротков и т. д.

Сатирический эффект в гротескных повестях повестях Булгакова достигается введением сложной системы конфликтов и противоречий. Сатирик акцентирует не только столкновение персонажей с скружающими явлениями жизни, друг с другом, но и противоречие внешности и сути человека, его сущности и занимаемого им поста и т. д. «Все, что не соответствует идеалу, выступает в виде уродливого и кошмарного»¹⁷. Не только уродлив Кальсонер, зловещ Рокк, но уродливо раздуты учреждения, кошмарны события в совхозе. Однако юмористические детали зачастую снижают категорию страшного. Комическое несоответствие баса, начальственного апломба, широких плеч и низенького роста Кальсонера, хрупкая флейта «железного» Рокка снимают в большой мере ту атмосферу грозности, которая их окружает.

Многие персонажи повестей являются претендентами на роль не по плечу. Так, Коротков — не борец за справедливость, Рокк, Кальсонер — вовсе не энергичные руководители. Столкновения выясняют фальшивость роли персонажа и потому приобретают окраску амбивалентности. Не только Короткову кажется, что Кальсонер преследует его, но и Кальсонер — второй в ужасе при встречах с Коротковым. А Кальсонер — первый и Кальсонер-второй не просто близнецы, а две возможности, предоставленные человеку в бюрократическом аппарате.

Для разоблачения своих персонажей Булгаков использует приемы марионеточности, масок, автоматизма. Они — запрограммированные автоматы, лишённые внутренней жизни. Поэтому и возможно их сходство со статуей (Ян Собесский — манекен), с куклой (Коротков), автоматом (преображение Пантелеймона при звуках органа «Альпийской розы») и т. д.

Обращаясь к концентрату действительности, автор неизбежно приближается к форме притчи. Откровенно притчевая расстановка действующих лиц в «Роковых яйцах»: Персигов — Рокк. «Так в древних мифах культурному герою, богу-творцу — Ягве, Прометею и др. — сопутствовал трикстер, плут, надругатель-разрушитель»¹⁸. Авторские описания по временам обретают торжественную, приподнятую тональность: «Отвага смерти хлынула ему в душу... Солнечная бездна поманила Короткова так, что у него захватило дух. С пронзительным победным кликом он подпрыгнул и взлетел вверх» («Дьяволиада»).

¹⁷ В. В. Ванслов, *цит. раб.*, стр. 92.

¹⁸ Г. Гачев, *Содержательность художественных форм*, Издательство «Просвещение», Москва, 1868, стр. 227.

Притча помогала выявить в ключевых ситуациях сущность действующих лиц. Так, в следующем обмене репликами в одной лишь сцене проявились основные функции разных персонажей: «униженного и обиженного» Короткова, бюрократа-чиновника блондина, «демонически-библейская» сущность старичка.

«— Товарищ! — зарыдал Коротков. Умоляю тебя, дай документы...

— Не отнимайте время у занятого человека! По коридорам не ходить! Не плевать! Разменом денег не затруднять! — выйдя из себя загремел блондин.

— Рукопожатия отменяются! — кукарекнул секретарь.

— Да здравствуют объятия! — страстно шепнула брүнета...

— Сказано в заповеди тринадцатой: не входи без доклада к ближнему твоему, — прошамкал люстриновый...»

Булгаков открывает новые возможности в гротескных произведениях, касающиеся категорий трагического и комического. Описание встречи Рокка с удавом, попытки «заклинания» змей игрой на флейте, гибель Мани в объятиях удава — это новый сплав трагического с комическим.

Автор не только иронически настроен по отношению ко всему, но и настаивает на серьезности комического. Прежде всего потому, что осмеиваемые явления действительности имеют слишком серьезное значение, чтобы ирония в отношении их могла быть легковесной. Во-вторых, этому способствует сплав трагикомического, трагически окрашенные финалы. В своих повестях Булгаков обнажает перед читателем язвы и болезни общества, остроумно высмеивает их, но не ведает путей их искоренения. Поэтому, чем ближе к финалу, тем слабее налет веселости, серьезнее и тревожнее тон повествования. Хотя сатира Булгакова имела вполне реальный, современный автору прицел, значение ее гораздо глубже и шире. И куда страшнее, серьезнее атом, попавший в руки воинствующих профанов, чем камера профессора Персикова в руках Рокка.

Парадоксален тот факт, что создавая свои гротескные произведения в начале 20-х годов, скрупулезно передавая приметы своей эпохи, не порывая с традициями русской классической литературы, Булгаков в наши дни воспринимается писателем-современником. Ритмы, идеи, стиль, подход к жизненным феноменам настолько полны новизны, что его сатирические повести можно сравнить с «Носорогами» Э. Ионеско, «Кентавром» Дж. Апдайка и другими произведениями наших современников, закладывающих основы новой прозы и драматургии.

Не оцененный при жизни, Булгаков был заслуженно увенчан славой после смерти. Уже в некрологе писалось: «Он... войдет в историю советской литературы как выдающийся и своеобразный мастер»¹⁹; «Это был крупный писатель, человек большого таланта... всегда искавший настоящего в искусстве»²⁰.

¹⁹ «Советский артист», 1940, № 13 от 17/III, стр. 4.

²⁰ «Советское искусство», 1940, от 14/III.

GROTESCUL SATIRIC ÎN PROZA LUI M. BULGAKOV

(REZUMAT)

Talentul tînărului Bulgakov s-a manifestat cu precădere în domeniul satirei. Opera lui satirică a continuat și a dezvoltat tradițiile literaturii clasice ruse („realismul fantastic“, ambivalența tragicului și comicului, prezentarea tarelor timpului său într-o formă convențională ș. a.) și căutările scriitorilor moderniști ruși (trăsăturile stilului baroc, amplificarea rolului ironiei în narațiune, introducerea absurdului și grotescului).

Operele satirice ale lui Bulgakov reprezintă nu numai debutul lui în literatură, dar și izvorul întregii sale creații, deosebindu-se, în același timp, prin maturitate și măiestrie desăvîrșită.

Trăsătura definitorie a prozei satirice bulgakoviene o constituie dezvoltarea consecventă a legităților grotescului satiric. Grotescul satiric se realizează în povestirile lui Bulgakov prin trei tipuri de structuri: a) lumea relațiilor vizual-spațiale obișnuite, cu o logică cotidiană – modelul vieții curente; b) modelul lumii satirice exagerat-absurde și c) modelul lumii stranii, ireale. Coexistența și întrepătrunderea acestor modele este foarte complexă, dar fiecare dintre ele poate fi distins printr-un sistem de detalii artistice proprii numai lui.

Sistemul grotesc al acțiunilor în povestirile lui Bulgakov („Demoniana“, „Ouăle fatale“) este plurifuncțional: exagerarea satirică, catalizator al posibilităților latente ale personajelor și contradicțiilor vieții etc. Un rol activ în acțiune îl are întîmplarea neașteptată, care declanșează „explozia fantastică“.

La baza fiecărei povestiri stau două istorisiri paralele, legate de jocul „întîmplării“. Pentru crearea atmosferei grotești autorul unește în același sistem „lanțuri de evenimente“ eterogene. Aici un rol deosebit este acordat calculării scurgerii timpului: cînd deosebit de exactă, cînd stranie și deplasată.

„Caracterul haotic“ al lumii este relevat atît de evenimente neveroșimile, cît și de detalii reale și cotidiene. Sistemul grotesc de evenimente este declanșat de împrejurări sau de însușirile personajelor. Grotescul satiric în operele lui Bulgakov presupune existența a două planuri: cel real și ieșirea dincolo de limitele verosimilului în lumea convenționalului, dar prin analogia cu realul. Totuși autorul păstrează atmosfera de enigmă, taină nepermițînd descifrarea completă a fenomenelor descrise. Pentru reliefarea personajelor autorul se folosește de procedeul marionetelor, măștilor, automatismului.

Organizarea subiectului este influențată de estetica cinematografului: mutarea planurilor, recursuri neobișnuite, fixarea scrupuloasă a mișcării, gesturilor etc.

Concentrînd realul, Bulgakov inevitabil recurge la forma parabolei.

Satira lui Bulgakov avea o țintă reală, fiind îndreptată împotriva unor fenomene de timpul sau, dar semnificația ei este mai largă, fiind valabilă și în zilele noastre.

LE GROTESQUE SATIRIQUE DANS LA PROSE DE M. BULGAKOV

(RÉSUMÉ)

Le talent du jeune Bulgakov s'est manifesté surtout dans le domaine de la satire. Son oeuvre satirique a continué et développé les traditions de la littérature classique russe („le réalisme fantastique“, l'ambivalence du tragique et du comique, la présentation des tares de son époque en une forme conventionnelle, etc.) ainsi que les recherches des écrivains modernistes russes (les traits caractéristiques du style baroque, l'amplification du rôle de l'ironie dans la narration, l'introduction de l'absurde et du grotesque.)

Les oeuvres satiriques de Bulgakov représentent non seulement son début littéraire, mais aussi la source de toute sa création. Elles se distinguent aussi par leur maturité et leur perfection.

C'est le développement conséquent du code spécifique du grotesque satirique qui constitue le trait définitoire de la prose satirique de Bulgakov. Trois sortes de structures réalisent le grotesque satirique dans les récits de Bulgakov : a) le monde des relations visuelles et spatiales communes, basé sur le modèle logique de la vie quotidienne ; b) le modèle du monde satirique exagéré et absurde et c) le modèle d'un monde étrange, irréel. La coexistence et l'interpénétration de ces modèles est très complexe, mais chacun d'entre eux diffère des autres par un système de détails artistiques qui lui sont propres.

Le système grotesque des actions („La Démoniade“, Les Oeufs fatals“) est plurifonctionnel dans les récits de Bulgakov : exagération satirique, catalyseur des possibilités latentes des personnages et des contradictions de la vie, etc. Un rôle actif est joué par l'événement inattendu qui déclenche „l'explosion fantastique.“

A la base de chaque récit se trouvent deux histoires parallèles, réunies par le jeu du „hasard“. Pour créer l'atmosphère grotesque, l'auteur réunit dans un même système des „chaînes d'événements“ hétérogènes. Une importance particulière est accordée au calcul de l'écoulement du temps qui est tantôt conforme au temps réel, tantôt trange et déplacé.

„Le caractère chaotique“ du monde est mis en évidence aussi bien par des événements invraisemblables que par des détails réels et quotidiens. Le système grotesque des événements est déclenché par les événements ou par les traits des personnages. Le grotesque satirique suppose deux plans dans les oeuvres de Bulgakov : le plan du monde réel et celui du monde conventionnel, ce dernier étant construit par analogie avec le premier. Cependant, l'auteur crée une atmosphère énigmatique et ne permet pas le déchiffrement complet des phénomènes

décrits. Afin de rendre prégnants ses personnages, il met an scène des marionnettes, des masques et leur confère un mouvement automatique.

La façon dont le sujet est organisé est influencée par l'esthétique du cinématographe : le changement des plans, les raccourcis inhabituels, l'enregistrement scrupuleux du mouvement, des gestes, etc.

En concentrant le réel, Bulgakov a adopté inévitablement la forme parabolique.

La satire de Bulgakov a eu un but réel, étant dirigée contre certains phénomènes de l'époque, mais sa signification a été plus large, ce qui l'a rendue durable. En effet, nous constatons qu'elle est encore pleinement actuelle.

INTERRELAȚIA TEXT-SOCIETATE ÎN OPERA LUI BALZAC

DE

LIVIUȘ CIOCĂRLIE

Numeroși termeni folosiți în teoria literaturii sînt împrumutați din vocabularul altor activități. Aducînd cu ei și alte înțelesuri decît pe cele necesare funcției în vederea căreia au fost transferați, nu întîrzie să producă unele confuzii. Un astfel de termen este și cel de *reflectare*. Încercînd să-i precizeze sensul, J. — L. Houdebine spune că semnificația lui în teoria literaturii „à aucun moment ne saurait être celle de l'image d'un objet reflété dans son miroir”.¹ Houdebine comentează texte ale lui Lenin unde termenul apare și ajunge la concluzia că el denumește „la mise en relation de deux ensembles”.² Cele două ansambluri sînt, desigur, lumea reală și textul. Între ele are loc un proces cu dublu sens („...des passages dans les deux sens...”).³ Dacă ar fi vorba de o reflectare ca în oglindă, n-ar putea, consideră Houdebine, să rezulte o cunoaștere.

E cunoscută fraza lui Engels referitoare la Balzac: „El grupează în jurul acestui tablou central, toată istoria societății franceze, din care am învățat mai mult (...) decît din toate cărțile istoricilor, economiștilor, statisticienilor din acea epocă, luate la un loc”.⁴ Afirmatia lui Engels este adesea interpretată în sensul evidențierii valorii documentare, deci de tipul reflectării fotografice, a textului balzacian. Totuși Engels s-a gîndit la mai mult, căci simpla înregistrare fidelă a unei imagini nu e învățare iar economiștii nu se mărginesc să înregistreze, ci dezvăluie structuri.

În spiritul ideilor lui Houdebine, ne propunem să facem cîteva considerații asupra relației dintre societate și text în universul romanesc balzacian. Mai exact, încercăm să arătăm cum pentru a reprezenta, fidel teoriei realiste, aspecte ale realității sociale textul se organizează în anumit fel și cum, pe de altă parte, structurile textului revelează structuri sociale și tind chiar să acționeze asupra lor.

Conformîndu-se realității, Balzac vrea să prezinte literar puterea banului în societatea pe care o observă. El face din ban un semnificant general, adică un agent a cărui acțiune este determinantă pentru situația tuturor elementelor

¹ J. — L. Houdebine, *De la notion de reflet au concept de processus*, La Nouvelle Critique, 18(199)/1968, p. 39.

² *Ibidem*, p. 39.

³ *Ibidem*, p. 39.

⁴ Fr. Engels, in M. Cachin, *La a 150-a aniversare Balzac*, studiu introductiv la *Cămătarul*, E.P.L.A., 1950, p. 8.

textului aflate la același nivel. Banul în roman, reprezentare a banului real, determină situația tuturor elementelor romanești care sînt reprezentări. Cămătarul Gobseck, purtătorul de cuvînt al aurului în opera lui Balzac („... cet homme qui s'était fait or...⁵”), o spune: „... je possède le monde sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi”. Critica s-a întrebat de ce prezența lumii muncitorești este atît de ștersă în romanele acestui realist, de ce, atunci cînd apar, muncitorii nu sînt *altceva* decît burghezii și aristocrații, ci sînt mai curînd niște auxiliare ale lor, prin urmare figuri din planul doi. Credem că ei nu puteau să apară altfel fără să provoace perturbări structurale, deoarece situația muncitorilor nu este determinată de bani, de aur, de bunuri materiale în general, ci, dimpotrivă, toate acestea depind de activitatea muncitorilor. Acordînd banilor funcția de semnificant general, Balzac a trebuit să se limiteze la personaje care sînt sclavi mai mult sau mai puțin consimțitori ai banului. Astfel că muncitorii nu apar la el în calitate de producători de bunuri, ci apar ca cei mai neînsemnați posesori de bunuri. Tot așa cînd, cu aproape o sută de ani mai tîrziu, Proust va prelungi *Comedia umană*, nici la el nu vor apărea muncitori pentru că, ținînd seama de evoluția între timp a rolului social al burgheziei, Proust a acordat funcția de semnificant general, la nivelul reprezentării vieții sociale, inactivității productive. În romanul lui Proust nu puteau să apară, deci, oameni care muncesc și, mai ales, nu puteau să apară muncind. E semnificativ faptul că pînă și naratorul, obsedat de dorința de a deveni scriitor, abia cînd romanul ia sfîrșit, cînd el însuși iese de sub dominația semnificantului care e inactivitatea productivă, își proclamă certitudinea că, în sfîrșit, va putea începe să scrie.

Revenind la Balzac, observăm, prin urmare, că romancierul se sprijină pe observație și că rezultatul acestuia se materializează în elemente structurale ce tind apoi să funcționeze autonom, potrivit unui cod specific literar. Deoarece banul tinde să-l dezumanizeze pe om interzicînd orice relații cu adevărat umane, controlînd orice relații sociale, omul simte nevoia de a-i opune banului o contrăforță capabilă să-i salveze umanitatea. Această forță este pasiunea. Toți protagoniștii romanelor lui Balzac sînt pasionați dacă înțelegem prin pasiune un impuls interior atît de puternic încît individul nu-i poate rezista. Pasiunile eroilor balzacieni acționează deci împotriva banului și tind să-i înfrîngă puterea. Totuși, nu reușesc deoarece semnificantul general este constituit într-un sistem bine pus la punct. Deoarece i s-a dat funcția de a determina totul, el va determina și soarta pasiunilor. În consecință, acestea sînt anormalizate în contact cu banul. Devin bolnăvicioase, cum este dragostea paternă a lui moș Goriot sau interesul pentru operele de artă al vărului Pons. Așa fiind, ele nu se dezvoltă armonios și nu pot construi o lume cu dimensiuni umane.

Exemplul cel mai elocvent de deturnare a forței pasionale de la rostul său prin acțiunea banului apare atunci cînd banul însuși și circulația lui devin obiectul pasiunii. Văzut din acest unghi, cămătarul Gobseck este personajul cel mai reprezentativ al lui Balzac. Ar fi fost și unul dintre cele mai bine realizate dacă scriitorul n-ar fi făcut greșeala, în nuvela de tinerețe al cărei protagonist

⁵ H. de Balzac, *Nouvelles*, Editions en langues étrangères, Moscou 1963, p. 172.

⁶ *Ibidem*, p. 174.

e Gobseck, să-și comunice ideile prin mijlocirea personajului care, împotriva naturii sale, se complăce în lungi discuții explicative, referitoare la poziția lui în angrenajul vieții sociale. Astfel, însă, situația sa în universul balzacian e importantă.

Gobseck nu face decît să asigure circulația banului și, îndeosebi, înstăpînirea lui asupra oamenilor, adică să-i asigure, totodată, funcția litară de semnificant general. Victoria banului e aici totală, viața însăși apare acum ca determinată de bani: „La vie n'est-elle pas une machine à laquelle l'argent imprime le mouvement?”⁷ Sub puterea lor, chiar și pasiunea s-a dezumanizat. Bani sînt pentru Gobseck o pasiune, o declară singur, în felul lui măsurat: „...il n'est qu'une seule chose dont la valeur soit assez certaine pour qu'un homme s'en occupe. Cette chose...c'est l'or.”⁸ Însă pasiunea lui este aproape impersonală și se reduce la îndeplinirea tăcută a funcției sale sociale și textuale: „Aussi sa vie s'écoulait-elle sans faire plus de bruit que le sable d'une horloge antique.”⁹

În schimb, personajele ale căror pasiuni sînt nobile — e cazul lui Balthasar Claes, savant chimist mînat de pasiunea descoperirii, și a genialului pictor Frenhofer, obsedat de ideea capodoperei absolute- își văd pasiunea întorcîndu-se asupra lor și distrugîndu-i. S-ar zice că în această autodistrugere rezidă singura posibilitate de împotrivire, căci ea îl consumă pe om într-un fel care îi e propriu și îl ferește de reificare. Dimpotrivă, pasiunea banilor nu-l distruge pe Gobseck, ci doar îl emasculează: „Si les usuriers ressemblent à celui-là, je crois qu'ils sont tous du genre neutre.”¹⁰ Gobseck atinge o vîrstă incredibilă, trăind impasibil și impersonal ca o operație bancară. Cum spune Balzac, e un „homme-billet” (om-bancnotă) al cărui obraz miroase a bani („... son visage blême qui sentait l'argent.”¹¹ Totuși, pasiunea lui atinge o funcționalitate maximă, căci se confundă cu mecanismul care pune în circulație banii: „Ses actions, depuis l'heure de son lever jusqu'à ses accès de toux le soir étaient soumises à la régularité d'une pendule. C'était en quelque sorte un *homme-modèle*...”¹² (un om-ceasornic). Abia atunci cînd își trădează misiunea de a contribui la dominația socială a banului, atunci cînd, lacom, începe să acumuleze, Gobseck se află în primejdie. Pasiunea lui nu mai e funcțională și prin urmare devine o forță de autodistrugere. Acaparînd niște diamante, bătrînul e cuprins de o stare de exaltare bolnăvicioasă: „...Gobseck se leva, se mit à danser en répétant: — „J'ai les diamants! j'ai les diamants...”¹³; „Cette joie sombre, cette férocité de sauvage, excitées par la possession de quelques cailloux blancs, me firent tressaillir.”¹⁴ Sfîrșitul lui se produce atunci cînd, ca un mecanism dereglat, începe să strîngă în casă mărfuri alterabile, cuprins de o lăcomie nemaipomenită, de pofta exclusivă de a avea. Moare împresurat de o putreziciune simbolică:

⁷ *Ibidem*, p. 181.

⁸ *Ibidem*, p. 173.

⁹ *Ibidem*, p. 169.

¹⁰ *Ibidem*, p. 171.

¹¹ *Ibidem*, p. 182.

¹² *Ibidem*, p. 169.

¹³ *Ibidem*, p. 195.

¹⁴ *Ibidem*, p. 196.

„Dans la chambre voisine de celle où Gobseck était expiré, se trouvaient des pâtés pourris, une foule de comestibles de tout genre et même des coquillages, des poissons qui avaient de la barbe et dont les diverses puanteurs faillirent m'asphyxier. Partout fourmillaient des vers et des insectes“.¹⁵

Așadar, funcția simplă și ușor observabilă a reprezentării nu epuizează realismul lui Balzac, căci dincolo de ea se străvadă și analogii interesante între textul scris și „textul“ social. Astfel, modul de producție capitalist este caracterizat de o activitate -munca- producătoare de obiecte abătute de la destinația lor firească, aceea de a satisface nevoile producătorilor, fiind introduse, ca mărfuri, într-un circuit comercial din care rezultă mizerie în sectorul social unde se muncește și aur în sectorul unde nu se muncește. La fel, în romanele lui Balzac o energie - pasiunea - este abătută de la finalitatea ei firească - realizarea plenară a ființei umane - pentru a fi cuprinsă într-un circuit din care rezultă distrugere la cei a căror pasiune este umană și aur la cei a căror pasiune se dezumanizează. Și deoarece cele două fețe ale analogiei au un element comun, aurul, se poate spune că există la Balzac o reprezentare - aurul din carte reprezintă aurul real - dublată de o analogie: raportul romanesc pasiune/aur este analogic cu raportul real muncă/marfă.

Un alt raport, înrudit cu cel despre care a fost vorba, oferind și el o reprezentare dublată de o analogie, este acela dintre dorința de îmbogățire a personajelor și bogăția însăși. Reprezentarea e evidentă, ea se referă la un resort esențial al vieții capitaliste. Dar oare legătura dintre dorință și înfăptuirea ei nu descoperă în acest caz legătura existentă între scris și operă? Dorința de îmbogățire se materializează treptat în avere iar averea trezește la rîndul ei noi dorințe la cei care iau cunoștință de ea. În același fel, scrisul literar se materializează într-o operă care redevine scris atunci cînd este citită, ținînd seama de quasi-identitatea stabilită de teoria actuală a literaturii între scris și citit, observăm aici un joc de oglinzi paralele, stînd față în față de o parte și de alta a spațiului reprezentării, răsfrîngîndu-se una într-alta și revelîndu-se reciproc. Condiția socială este relevată de literatură și revelează, la rîndul ei, condiția literaturii. Iată de ce, asistînd la demersurile dezgustătoare ale lui Gobseck nu numai că nu sîntem dezgustați dar, dincolo de satisfacția ce însoțește cunoașterea, simțim și plăcerea specifică a lecturii literare, căci asistînd la demersurile lui Gobseck asistăm în același timp și chiar prin aceasta la înaintarea scriiturii. Și poate că analogia dintre avere și operă nu e departe de a arăta cum a putut să apară tendința literaturii moderne de a nu se mai rotunji în opere perfect autonome și închise față de altele, ci de a se prelungi la nesfîrșit de la o carte la alta, tendință care nu face, de fapt, decît să aducă în conștiință ceea ce s-a petrecut întotdeauna fără a fi fost observat.

Privite din acest punct de vedere care observă un raport între societate și text mediat de reprezentare dar nu reductibil la ea, anumite aspecte ale construcției romanelor lui Balzac se luminează, poate, într-un fel nou. Romanele lui încep adesea cu o lungă descriere a mediului material al personajului principal, adică a locuinței și a obiectelor sale personale. Pe urmă, în această lume neînsuflețită e introdus personajul al cărui portret este, și el, o descriere muni-

¹⁵ *Ibidem*, p. 217.

țioasă. Apoi se trece la analiza temeinică, lentă, a relațiilor ce se stabilesc între erou și societate și în sfârșit, a relațiilor ce se stabilesc între erou și societate și, în sfârșit, când premisele sînt fixate, acțiunea se îndreaptă repede, pe calea unei intrigi adesea romantic-melodramatice, spre o concluzie anunțată, de fapt, de aceleași premise. Credem că această construcție, rigidă în ansamblu și expedită în ultima ei parte dobîndește funcția de a sugera că lumea reprezentată nu este a lui *a fi*, ci a lui *a avea*, o lume unde totul, inclusiv omul, este sau devine obiect. În al doilea rînd, dacă ritmul desfășurării evenimentelor crește considerabil spre sfârșit, acesta e și un semn al distrugerii accelerate a omului de către pasiunea lui viciată. În schimb, în nuvela *Gobseck*, acolo unde pasiunea nu mai e o forță umană, ci s-a transformat în însuși procesul circulației banilor, ritmul nu se accelerează, ci se constituie dintr-o serie de demarări, intensificări, opriri și noi demarări, adică este ritmul operațiunilor financiare mereu încheiate și mereu reluate. În timp ce ritmul romanelor semnalizează înfrîngerea pasiunii care se consumă în gol, fără a pune în primejdie domnia banilor, iar pe celălalt plan constituie o înfrîngere a scriitorului căreia i se impune o schimbare prea simplă și prea orientată de viteză, ritmul din *Gobseck* este acela al afacerilor înfloritoare dar și, pe celălalt plan, ritmul firesc al scriiturii care se relansează mereu.

Constatarea de mai sus este de natură să ne întărească în impresia că tăria lui Balzac a constat în analiza raporturilor sociale și în crearea unor structuri artistice corespondente acesteia, iar în nu analiza psihologică- încă sumară- sau în înlănțuirea acțiunilor care influențată de schema melodramei -este lineară și previzibilă.¹⁶

Există totuși la Balzac un element important, de ansamblu, care remediază în parte ultimul neajuns. E vorba de cuprinderea celor mai multe romane în ciclul vast al *Comediei umane* fără ca vreă continuitate de acțiune să existe de la unul la altul, principiul legăturii constînd în apariția în mai multe romane a acelorași personaje, altfel grupate și altfel ierarhizate de fiecare dată. Această grupare e, fără îndoială, rodul unei observații. Romancierul realist a simțit nevoia ca vieții sociale complexe, diverse, în continuă mișcare, haotice cînd e privită la suprafață și în care oamenii apar importanți sau neînsemnați nu numai datorită situației lor reale, ci și în funcție de punctul de vedere al observatorului, să-i opună o structură literară similară. El n-a putut s-o realizeze în fiecare roman în parte, a rămas credincios unor obișnuințe romanești îmbătrînite, dar a obținut, multiplicînd intrigile, un mare roman fără intrigă și întretîind liniile a obținut un mare roman fără dezvoltare lineară. Această struc-

¹⁶ Într-adevăr, referitor la romanele lui Balzac, trebuie efectuată diferențierea propusă de Jean Ricardou în capitolul *Temps de la narration, temps de la fiction* al lucrării sale *Problèmes du nouveau roman* (Editions du Seuil, 1967). Acolo unde autorul *Comediei umane* descrie locuințe și face portrete, ca și acolo unde analizează relațiile sociale ale eroilor săi, acolo unde pe planul ficțiunii nu se întîmplă mai nimic, unde timpul ficțiunii nu se scurge, pe planul narațiunii densitatea e mare, fiecare pagină e plină pînă la refuz cu acțiune scriitoricească. În schimb, acolo unde Balzac deapănă intrigi sentimentale, cu toate că personajele sînt afectate de timp, uneori chiar îmbătrînesc, ca Eugénie Grandet, ceasul scriitoricesc bate rar, timpul narațiunii lîncezește. Cu cît se petrec mai multe evenimente de-a lungul unei pagini de Balzac, cu cît, deci, timpul ficțiunii e mai rapid, cu atît literatura lui e mai lînceză, adică timpul narațiunii mai lent.

tură, inițiată dintr-o intenție de reprezentare fidelă ca și, pe de altă parte, dintr-un impuls romantic de a aduna totul într-un ansamblu omogen, și-a dobândit în curînd autonomie literară încît deja, în parte, în *L'Education sentimentale* dar mai cu seamă în *A la recherche du temps perdu* ea va reveni, atingînd de data aceasta toate nivelurile operei și nu doar unul oarecum exterior. Procedeele are funcție atît reprezentativă cît și strict textuală. Pe planul reprezentării, el mărește iluzia realității ce pare observată și departe de locul acțiunii principale, iar destinele umane par că se desfășoară și atunci cînd nu sînt urmărite de autor. Pe plan textual, se realizează un spațiu mai adînc, cu mai multe posibilități de relaționare a elementelor și, mai ales, se slăbește principiul cauzalității simple, al dezvoltării pe o singură linie, acordîndu-se cititorului o mai mare libertate de mișcare în universul romanesc. Pe de altă parte, o asemenea structură va prilejui nu numai un fel mai activ de a citi romane, dar și un fel de a privi lumea mai în stare să-i surprindă complexitatea și dinamismul. Cu alte cuvinte, organizarea textului realist este rodul unei observări mai atente a lumii dar, la rîndul său, textul, prin chiar felul cum este organizat, determină o mai bună observare a realității.

Un ultim element balzacian înnoitor atît în planul specific al literaturii cît și al în acela observării realității la care ne vom referi, element izolat, ce e drept, dar reliefîndu-se tocmai datorită contrastului dintre el și anturajul său, este un personaj. E vorba de Vautrin, fostul ocnaș și viitorul prefect de poliție, rezultat din condensarea imaginilor unor modele reale, ființă neliniștitoare, insesizabilă, reunind forță și suplețe, viclenie și brutalitate, spirit analitic și decizie, ferment de tulburări, amenințînd prin simpla lui existență ordinea stabilită, fie ea romanească sau socială. Vautrin e cu atît mai agresiv în ambele planuri cu cît el nu acționează în numele unui ideal, nu poate fi situat, înregimentat, scapă definiției sau nu poate fi definit decît ca dezordine. Autorul însuși pare să se eclipseze cînd apare Vautrin, ca și cînd n-ar fi capabil să-și teleghideze personajul, așa cum face cu ceilalți eroi ai săi. Vautrin e altfel și face să apară rigid tipul de roman în care personajele se ierarhizează strict și descriu traiectorii previzibile, adică pune sub semn de întrebare chiar tipul de roman balzacian, și, tot așa, face să apară simplistă conceperea realității ca o desfășurare simplă de cauze și efecte. Or, a concepe într-un fel nou realitatea înseamnă a acționa în direcția transformării ei.¹⁷

¹⁷ E interesant de observat cum, adesea, un demers inovator se sprijină pe un cod literar anterior celui contestat. Atît crearea lui Vautrin, personajul nelinier, imprevizibil, cît și reunirea romanelor într-o construcție neliniară, generatoare de multiple raporturi, sînt înnoitoare față de realismul balzacian, ortodox, dar își au originea în romantism, în tendința acestuia de a insista asupra unor lucruri ieșite din comun și de a face din literatură o unitate amplă, expresie a lumii autorului, dincolo de care nu mai exista nimic.

De altfel, legătura lui Balzac cu romantismul nu e în nici un caz doar fragmentară, ci este esențială. Romantismul său nu constă numai din elemente desuete de stil, din sentimentalism și din desfășurări de evenimente neverosimile, ci romantismul său e, în primul rînd, acel instrument de mărit care i-a permis să analizeze resorturile lumii observate tocmai pentru că le-a proiectat la o scară exagerată. Situația este aidoma celei pe care o sugerează metafora lui Antonioni din filmul *Blow-up*: adevărul (crima) care nu apare într-o fotografie de dimensiuni normale, devine vizibil cînd fotografia e mult mărită. Putem spune că realismul balzacian are un generator romantic.

Literatura nu e prin urmare, doar un martor al lumii, ci și una dintre forțele de transformare a ei. Iar capacitatea ei de intervenție în lume e asigurată cu precădere de înnoirile structurale care duc, datorită efortului făcut de societate ca să și le integreze, la perimarea unor modele de înțelegere a realității și contribuie la ivirea altora. Că așa este, decurge din faptul evident că nu doar literatura realistă este socialmente activă. Însă scopul lucrării n-a fost să demonstreze acest lucru, ci să susțină că și în cazul literaturii realiste, atunci când, mai ușor de observat decât în cazul altor modalități, lumea și textul stau față în față, nu poate fi vorba de o simplă reprezentare, adică de o mișcare în sens unic, dinspre lume spre text, ci de construirea unui model de gândire a realității, adică de o acțiune reciprocă.

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ТЕКСТ-ОБЩЕСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЬЗАКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа прослеживает вышеуказанный вопрос, специально сосредоточиваясь на новелле «Гобсек».

Утверждается идея, соответственно которой бальзаковский текст имеет двойную реалистическую функцию: он представляет доступные наблюдению реальности, но и обнаруживает, путем структурной аналогии, скрытые механизмы реальности.

Таким образом, текстуальное отношение между страстью к накоплению и золотом представляет их реальное сопоставление, но, в то же время, данное отношение раскрывает и глубинное социальное отношение между трудом и товаром.

С другой стороны, всякое воспроизведение реальности — например, отношение между страстью к накоплению и имуществом — слособно раскрыть глубинное текстуальное отношение — между «почерком» и творчеством.

В статье рассматривается двойная функция — воспроизведения и структурности —, функция циклизации романов, как и функция персонажа Вотре́на.

В данной работе затрагивается вопрос и об обратном пропорциональном отношении между ритмом повествования и ритмом вымысла в творчестве Бальзака.

Автор приходит к выводу, что отношение между текстом и обществом имеет характер обоюдного раскрытия и взаимодействия.

L'INTERACTION ENTRE LE TEXTE ET LA SOCIÉTÉ DANS L'OEUVRE DE BALZAC

(RÉSUMÉ)

Le texte balzacien remplit, selon l'auteur, une fonction réaliste double : il *représente* des réalités perceptibles et il *révèle*, par analogie structurale, des mécanismes cachés de la réalité. C'est ainsi que le rapport textuel entre la passion et l'or représente leur confrontation réel, mais il révèle aussi le rapport social entre le travail et les marchandises.

D'autre part, une représentation de la réalité, par exemple celle de la relation entre le désir de s'enrichir et la richesse-peut révéler un rapport textuel caché-à savoir le rapport entre l'écriture et l'oeuvre.

On discute la double fonction-représentative et structurale de la réunion des romans dans un cycle, ainsi que celle du personnage Vautrin.

On observe la relation inversement proportionnelle entre le rythme de la narration et le rythme de la fiction chez Balzac.

L'auteur considère, c'est la conclusion du travail, que la relation entre le texte et la société implique la révélation réciproque et l'interaction.

ZUM PROBLEM DES FORTSCHRITTSGEDANKENS AM ENDE DES 18. UND ZU BEGINN DES 19. JAHRHUNDERTS

DE

IGNAT BOCIORT

Der Gedanke des allgemeinen Fortschritts des Menschheit wurde am Ende des 18. Jahrhunderts enthusiastisch von Condorcot in *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1793) vertreten, in dem er, obwohl der Fortschritt in der Politik, Wissenschaft, Kunst und im allgemeinen in der Zivilisation als eine Entwicklung des menschlichen Geistes betrachtet wird, auf die Bedeutung der quantitativen Kriterien in der Einschätzung des Fortschritts hinweist. Die Wissenschaft ist für ihn mathematisierbar.¹ Die Formen des wissenschaftlichen Fortschritts seien auch für andere Bereiche des Geistes, einschliesslich jene der Kunst möglich: „Les procédés des arts sont susceptibles des mêmes simplifications que les méthodes scientifiques“.²

Von grösserem Interesse für das Problem des literarischen Fortschritts ist Schillers Studie *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795). In dieser Abhandlung erörtert Schiller das Wertungsproblem. Das Moment der Bewertung ist wesentlich für die Einschätzung des ästhetischen Fortschritts, der von einem Werk zum anderen und von einer Epoche zur anderen erreicht wird. Mit Recht bemerkt Tudor Vianu in seiner Dissertation *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*: „Unter den zahlreichen Studien, die Schillers ästhetischen Schriften und insbesondere seiner berühmten Poetik *Über naive und sentimentalische Dichtung* gewidmet wurde, hat das ästhetische Wertungsproblem die Forscher am wenigsten beschäftigt. Und eben darin liegt die Hauptbedeutung dieser Abhandlung“.³

Über naive und sentimentalische Dichtung ist ein später Widerhall der unter der Benennung „Streit zwischen den Antiken und Modernen“ bekannten, berühmten französischen Debatte. Schiller polemisiert weder mit den „Antiken“ noch mit den „Modernen“; er akzeptiert aber auch keine von beiden Einstel-

¹ Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Introduction et notes par Monique et François Hincker, Editions sociales, Paris 1966, S. 66. (Introduction).

² *Ibid.*, S. 268

³ Tudor Vianu, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, Bucureşti 1924, S. 75—76.

lungen. Schiller erörtert das Problem aus einem anderen Gesichtspunkt. In der historischen Entwicklung der Dichtung unterscheidet Schiller eine „naive“ Modalität, aus einer dichterischen Stellungnahme zur Gemeinschaft und Solidarität mit der Natur entstanden, und eine „sentimentalische“ Modalität, als Ergebnis eines dichterischen Bewusstseins, das sich unter Einwirkung der Zivilisation von der Natur entfernte, jetzt aber sehnsuchtsvoll versucht, zum Einklang mit der Natur zurückzukehren. Die erste Stellungnahme verkörpert die Darstellung der Natur selbst und ist für die alte griechische Dichtung kennzeichnend; die zweite bedeutet die Suche nach der Natur und ist der modernen Dichtung eigen: „Der Dichter, sagte ich, *ist* entweder Natur, oder er wird sie *suchen*. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.“⁴ Schiller behauptet, dass sowohl die „naive“ als auch die „sentimentalische“ Dichtung vollkommene Werte geschaffen hat, die miteinander unvergleichbar sind, weil es kein einheitliches Wertungskriterium gibt, das beide einschließen könnte. Da es aber kein einheitliches Wertungskriterium der künstlerischen Vollkommenheit gäbe, könnten wir aus unserer Perspektive die Werte der Vergangenheit nicht beurteilen.

In der obengenannten Studie erkennt T. Vianu in diesem Gedanken einen Grundsatz von grosser Bedeutung für die Beurteilung kultureller Güter. Die Idee darf aber nur mit Vorbehalt betrachtet werden. Es ist wahr, dass man die Werke der vergangenen Jahrhunderte nicht nach unseren Idealen und unserem ästhetischen Geschmack beurteilen darf, als wären sie in unseren Tagen geschrieben worden. Wir dürfen von ihnen nicht die Merkmale des abstrakten Modells der heutigen Werke erwarten. Andererseits aber kann diese Idee, wenn sie als eine Absage von der gegenwärtigen Perspektive in der Forschung und Bewertung der Literatur der Vergangenheit zu verstehen ist, nicht angenommen werden, denn letzten Endes bezweckt die literarische Forschung die Analyse der Funktionalität der literarischen Werke der Vergangenheit in unserem Zeitalter. Sie soll also nachweisen, in welchem Masse heute noch lebensfähig ist, was einst aktuell war, und soll zeigen, durch welche Elemente das Werk heute noch seinen Einfluss ausübt und woraus dieser Einfluss besteht. Geht man von dem Standpunkt aus, dass die Tätigkeit des Literaturforschers gesellschaftliche Wirksamkeit haben muss, so kann man sagen, dass in der Forschung eben die gegenwärtige Perspektive wesentlich ist. Wir können historisch die Entstehung eines Werkes und seine Aufnahme durch die Menschen anderer Zeitalter erklären, wesentlich ist jedoch für uns, dass wir beim Studium der Kunst der Vergangenheit jene der Gegenwart besser verstehen und überhaupt, dass wir tiefer in das Wesen der künstlerischen Erscheinung eindringen. Die historische Perspektive wird uns also verstehen helfen, welche Invarianten der zeitgenössischen Kunst eine höhere und dauerndere Funktionalität bewiesen haben; also zu sehen, welche künstlerischen Strukturen in der Gesellschaft funktional am wirksamsten sind. Von dem Gesichtspunkt unserer Betrachtung gesehen, besteht das Wesentliche in Schillers Poetik erstens in der Tatsache, dass er im Rahmen einer dynamischen Sicht über die literarische Erscheinung als Grundlage der

⁴ Friedrich Schiller, *Über Kunst und Wirklichkeit*. Schriften und Briefe zur Ästhetik, herausgegeben von Dr. Claus Trager, Leipzig, 1959, S. 488.

Debatte die objektiven Eigenschaften des Werkes in verschiedenen Zeitaltern wählt.

Die umfassende Gegenüberstellung zwischen der „naiven“ und der „sentimentalischen“ Dichtung, die Schiller in seiner Studie vornimmt, behält den Gegenstand, das Werk im Vordergrund, während die Eigenschaften (moralische, intellektuelle u. a.) der Autoren nur zur Erörterung des spezifischen Charakters der Werke erwähnt werden. Auf diese Art lässt sich der von T. Vianu als „seltsam“ bezeichnete Umstand erklären, dass Schiller, indem er einer jeden der zwei dichterischen Modalitäten gewisse Vorteile zuerkennt, ihre Verbindung zu einem höheren künstlerischen Modell vorschlägt. Dieses wurde später, wie es die Literaturforscher bestätigten, in Ibsens Drama *„Kaiser und Galiläer“*⁵ verwirklicht. Dieses Drama kann gewiss bloss als eine der möglichen Formen des Modells betrachtet werden, doch kann es dessen Gültigkeit weder beweisen noch verneinen. Wichtig ist aber Schillers Gedanke, verschiedene abstrakte Modelle zu verbinden, um daraus ein höheres Modell zu erzielen. Eine ähnliche Idee drückte Engels aus, als er über die Notwendigkeit der Zusammenfügung einiger Charakteristiken des englischen und deutschen historischen Dramas zu einer höheren Synthese sprach. Zweitens bespricht Schiller die Schöpfer der Kunstwerke. Dabei hat er nicht ihre streng individuellen Eigenschaften im Auge, sondern jene, die aus ihnen Vertreter des menschlichen Bewusstseins verschiedener Zeiten machen. Die Werke werden so, vermittels der individuellen Eigenschaften der Schöpfer, auf die allgemeine Psychologie, auf die Bewusstsein jener Zeitalter, in welchen diese Werke entstanden sind, bezogen.

Diese Idee ist äusserst fruchtbar. Man muss in Betracht ziehen, dass einerseits die Gesetze der Kunstentwicklung nicht unabhängig vom Menschen wirken wie z.B. jene der lebenden Materie, sondern dass sie Teilsysteme der Dynamik des menschlichen Bewusstseins darstellen. Andererseits sollen diese Gesetze nicht im individuellen Bewusstsein der Schöpfer, sondern im sozialen Bewusstseins gesucht werden. Durch dessen Vermittlung entstehen die äusserst komplexen, oft schwer erkennbaren Wechselwirkungen zwischen der Entwicklung der Kunst und des materiellen Lebens der Gesellschaft.

Der Wundepunkt in Schillers Auffassung liegt in erster Reihe in der Methodologie der Klassifikation. Das Klassifikationsproblem wirft durch die Überschneidung gleicher Eigenschaften bei vielen Phänomenen ernste Schwierigkeiten auf. Für die Feststellung von Klassifikationskriterien müssen die Strukturen aller einzustufenden Gegenstände genau geprüft werden. Unter strenger Anwendung der induktiven Methode müssen die wesentlichen Merkmale aller Phänomenklassen stufenweise abstrahiert werden. In diesem Sinn muss der Forscher recht viele Werke aus verschiedenen Kulturen und verschiedenen Zeitabschnitten analysieren, um einige gemeinsame Merkmale festzustellen, die in der einen oder anderen Epoche vorherrschten. Danach wird die objektive Dynamik des Phänomens untersucht, um festzustellen, welche Eigenschaften sich verändert haben, wozu sie wurden, in welcher Zeitspanne sich die neuen

⁵ Cf. Tudor Vianu, *Dualismul artei*, București, 1925, S. 13

Eigenschaften ausbreiten und besonders, wodurch diese funktioneller als die vorhergehenden sind. Mit anderen Worten, der Forscher muss die funktionellen Invarianten der Kunst und ihre Wirksamkeit bestimmen.

Wie kam Schiller zur Einteilung der Dichtung in „naive“ und „sentimentalische“? Es ist klar, dass sein Standpunkt der naiven und sentimentalischen Haltung von dem Verhältnis Mensch-Natur oder Natur-Zivilisation ausgeht, das in der zweiten Hälfte des XVIII und zu Beginn des XIX Jahrhunderts eine immer brennendere Frage wurde. Die Klassifikationsmethodik verlangt ein genaues Kriterium, dass alle eingeteilten Elemente ein einziges Mal und vollkommen umfasst. Schillers umfangreiche und komplizierte Gegenüberstellung der „naiven“ und der „sentimentalischen“ Haltung macht ihre Synthese in eine genaue Prüfnorm für die Unterschiede zwischen den zwei Dichtungstypen fast unmöglich. Desgleichen verfolgte das von Schiller vorgeschlagene Kriterium bloss eine einzige Beziehung des künstlerischen Bewusstseins, nämlich die Beziehung zur Natur, während der Kunstbegriff eine Vielfalt an Beziehungen aufweist (zu geschichtlichen Ereignissen, zum täglichen Leben, zu Klassenkämpfen, zu Problemen der Philosophie, der Ethik usw. usw.) Schliesslich konnte das von Schiller vorgeschlagene Kriterium nicht ein Zeitalter kennzeichnen, sobald es an eine in jedwelchem Zeitalter mögliche menschliche Haltung gebunden ist. Der Dichter selbst hat bemerkt, dass weder die antike Dichtung in ihrer Gesamtheit „naiv“, noch die ganze moderne Dichtung „sentimentalisch“ sei, sondern wir finden manchmal beide Gattungen bei demselben Dichter oder gar in ein und demselben Werk, worin Tudor Vianu mit Recht in seiner Dissertation eine grundsätzliche Inkonssequenz in der Auffassung Schillers entdeckt. Aus derartigen Erwägungen konnte sich der Unterschied zwischen der „naiven“ und „sentimentalischen“ Dichtung nicht als eine theoretische Errungenschaft der Literaturwissenschaft bewähren.

Beim Versuch, die ästhetische Gültigkeit beider Modalitäten zu erklären, greift Schiller zur Begründung, dass beide in uns gleichermassen Gefühle der künstlerischen Vollkommenheit erwecken, höchstes Entzücken hervorrufen.

Eine derartige Voraussetzung kann nicht angenommen werden, weil sie das Kunstwerk aus dem historischen Kontext — im Rahmen dessen es geschaffen wurde — herauslöst. Nimmt man an, dass das Kunstwerk ein historisches, real funktionales System ist, so muss man zugeben, dass nicht in jedwelcher historischen Periode die Bedingungen vorhanden sind, einem bestimmten Werk ein optimales Funktionsregime zu sichern. Zumeist erfasst die Funktionalität sämtlicher Konstituenten des Werkes in entsprechendem Masse nur das Publikum, an welches sich das Werk wendet. In den folgenden Zeitaltern, unter verschieden historisch-sozialen Bedingungen, erscheinen neue Auslegungen, kommt der Glorienschein des Alters hinzu, beginnt die langwährende Tradition der Würdigung des Werkes und gleichzeitig wird der Weg für viele Vorurteile geöffnet. Es behaupten sich gewisse „allgemein anerkannte Schriftsteller“, aber — wie es Eugen Lovinescu⁶ bemerkt — darf man das theoretische Interesse welches in uns die Werke der Vergangenheit erwecken, nicht mit der Fähigkeit der Kunst verwechseln, völlig der Sensibilität der Zeitgenossen zu

⁶ *Istoria literaturii române contemporane. VI. Mutația valorilor estetice.* București, S. 151

entsprechen. Die Dichter der alten Zeiten harmonieren eigentlich mit der heutigen Sensibilität nicht. Für die Rumänen, bemerkt Lovinescu, gibt es keinen antiken oder einer anderen Nation angehörigen Dichter mit grösserer Aussagekraft als Eminescu, sowohl in bezug auf die Aktualität seiner Empfindung als auch des Ausdrucks. Vom Standpunkt der Empfindung und nicht der theoretischen Werte aus betrachtet, kann man sogar behaupten, dass nur eine moderne Literatur existiert⁷ und, „wieviel Heuchelei immer man zur Behauptung des Gegenteils ins Treffen führt, die alte Literatur in der Tat nur ein Studienobjekt darstellt, dem man sich auf intellektuellem Wege, ohne sie zu fühlen und sich mit ihr zu identifizieren, nähert. Man wird darin die Spuren einer verschwundenen Zivilisation, einer verlorenen Empfindung erkennen – wie ein Gestein, das noch die Spuren des einstmal lebendigen, jetzt aber versteinerten Tieres trägt“.⁸ Das ist eine unbestreitbare Wahrheit, die sehr klar von einem guten Kenner sowohl der antiken als auch der modernen Literatur formuliert wurde, einem Menschen von einer unleugbaren künstlerischen Empfindung. Indem Schiller die gemütsbedingte Reaktion des Lesers in die Diskussion einbezieht und in demselben Wertungskriterium sowohl diese Reaktion, als auch die objektiven Eigenschaften des Werkes umfassen will, nimmt er davon Abstand, ausschliesslich die konkreten, zeitgebundenen Verwirklichungen der Modelle in Betracht zu ziehen. Die Debatte gleitet dadurch in den Bereich der subjektiven, nicht messbaren, oft launenhaften und nur schwer zu begründenden Faktoren ab. Die einzige gemütsbedingte Reaktion, die uns interessieren kann, ist jene der sozialen Gruppen, eine die auf stochastischen Gesetzen beruht, und gerade solche Reaktionen beruhen auf idealen, abstrakten Strukturmodellen. Die gemütsbedingte Reaktion des Lesers ist eine dialektische Einheit zwischen Objektivem und Subjektivem, ist ein nichthomogenes Element, das nicht nur über den optimierten und nicht optimierten Charakter der Kunst Auskünfte erteilt, sondern auch über das künstlerische Empfindungsvermögen ihres Nutzniessers, über sein ästhetisches Ideal, über die Welt seiner Vorstellungen, über die historische und psychologische Wirklichkeit in der er lebt, mit anderen Worten, über den zeitgenössischen oder veralteten Charakter seines Bewusstseins, über dessen optimierten oder nichtoptimierten Charakter, über die spezifische Verschmelzung der traditionellen mit den aktuellen Daten in der Lebensauffassung des Lesers usw. Die individuelle Reaktion gegenüber dem Kunstwerk einerseits und die tatsächliche Struktur, die eigentlichen Werte des Werkes andererseits, sind demzufolge zwei relativ paralele, nie aber vollständig übereinanderliegende Ebenen. Folglich – wie sonderbar diese Tatsache auch erscheinen mag bietet der ästhetische Genuss des Einzelmenschen bloss Anhaltspunkte zur Entdeckung der Faktoren des künstlerischen Fortschritts, kann jedoch nicht als Fortschrittskriterium dienen, ebenso wie auch die individuelle Unbefriedigung nicht als ein Beweis des künstlerischen Rückschritts betrachtet werden kann. Die gefühlsmässige Reaktion – möge sie aus Entzücken oder Abneigung entstanden sein – bildet ein individuelles Signal dafür, ob eine gewisse künstlerische Struktur – jene des gegebenen Werkes – ihren spezifischen Funktio-

⁷ *Ibidem*, S. 115

⁸ *Ibidem*, S. 115–116

nalitätsgrad erreicht hat oder nicht. In der Bewertung eines Werkes ist dieses subjektive Signal sehr wichtig, denn dieses ist der einzige Weg, durch welchen der Mensch die Funktionalität der Kunst wahrnimmt. Aber die Bewertung, die ein bewertendes Individuum dem Kunstwerk verleiht, hat Gültigkeit nur als Element einer Menge von gesellschaftlichen Eindrücken und Reaktionen. Ihrerseits hat die kollektive Reaktion sehr breiter Gruppen oder gar der Generationen ihre objektive Grundlage in der Struktur des Werkes selbst, in der Art seines Aufbaus. Durch das Handhaben von Begriffen wie „vollkommene Schönheit“, „Empfindung der Vollkommenheit“ usw. gelangte Schiller zu dem Gedanken, die Kunstwerke wären untereinander unvergleichbar. Es ist dies eines der „feinsten“ Fehler der traditionellen Ästhetik.⁹

Im XIX. Jahrhundert bahnte sich der Fortschrittsgedanke durch die positivistische und evolutionistische Philosophie und durch die Hegelsche Dialektik einen breiten Weg. Trotz des mechanistischen Charakters, der in diesem Zeitalter in der Theorie des Fortschrittes vorherrscht, macht die Entwicklung der Naturwissenschaften, insbesondere der Biologie, einige fruchtbare Anregungen zur Erörterung der Frage des Fortschrittes in der Gesellschaft. So zum Beispiel zeigt H. Spencer im *Essay über den Fortschritt*, dass vom funktionellen Standpunkt aus gesehen sich der Fortschritt als Übergang vom homogenen zum heterogenen offenbart und diese Verschiedenheit und Auseinanderentwicklung der Funktionen und Organe der biologischen Systeme als Grundlage den Tatbestand haben, dass eine Ursache immer mehr als eine einzige Wirkung auslöst. Indem Spencer die grossen Entwicklungsrichtungen verschiedener Formen der menschlichen Kultur verfolgt (Glauben, Bräuche, Baustile, Musikstrukturen), unterstreicht er eine wichtige Seite des Problems, und zwar die wachsende Vielfältigkeit der Erscheinungen, die einer aufsteigenden Entwicklung unterworfen sind. So zum Beispiel war die Volksmusik der alten Zeiten bloss eine etwas überreizte emotionale Rede, die von der gefühlsgeladenen Rede nur wenig abwich. Die Entstehung des Rezitativs aus der emotionalen Rede und des Gesanges aus den Rezitativ der lyrischen Dichtung aus der epischen usw. stellen Erscheinungen der Subsumierung von menschlicher Erfahrung dar, erzielt durch einen langwierigen Prozess. Dabei hat eine äussere Struktur auf die menschlichen Sinne eingewirkt, sie entwickelt, und diese entwickelten menschlichen Sinne haben dann funktional überlegenere äussere Strukturen gebildet. Der Fortschritt der menschlichen Tätigkeit ist sodann nach Spencer eine Anhäufungserscheinung von Erfahrungen — eine Idee von grosser prinzipieller Bedeutung: „Des lors il est aisé de concevoir comment l'action accumulée des Poètes-musiciens venus après, se transmettant et accroissant continuellement les résultats obtenus, — cela pendant les dix siècles que prit, comme on sait, cette transformation, — suffit pour tirer de ce récitatif à quatre notes une musique vocale embrassant deux octaves“.¹⁰

⁹ Zu diesem Problem siehe unsere Arbeit — *Das Problem des Fortschritts in der Literatur*, Beiträge zur romanischen Philologie, Berlin, nr. 1, 1969.

¹⁰ H. Spencer. *Essais de morale, de science et d'esthétique, I. Essais sur le progrès*, traduits de l'anglais par M. A. Burdeau, Paris 1877, S. 401—402.

Im allgemeinen geht aus den wenigen Hinweisen auf die Schillersche und Spencersche Auswertung des Fortschritts hervor, dass in dieser Zeitspanne einige wichtige Gedanken genaue Umrisse erhalten: die aufsteigende Entwicklung vollzieht sich nicht anarchisch, sondern durch die Entwicklung funktionaler Konstanten des Phänomens; zum Erfassen des Fortschritts ist die vergleichende Untersuchung der Typstrukturen, der abstrakten Modelle der menschlichen Tätigkeit zu verschiedenen Zeitpunkten notwendig, also müssen die Fortschrittskriterien nicht im Bereiche der subjektiven Faktoren, sondern in der Struktur des Phänomens selbst gesucht werden; die Entwicklung geschieht vom Einfachen zum Komplexen, wobei auf dem Gebiete der lebendigen Systeme, einschliesslich jener, bei denen der Mensch mitwirkt, die aufsteigende Entwicklung von der Anhäufung der Erfahrungen des Einzelmenschen oder der Generationen ausgeht. In der vorhegelschen Zeit wurde der Fortschritt in der Regel als eine gradlinige, ständig aufsteigende Entwicklung betrachtet, wobei die Diskontinuität übersehen wird. Es muss noch bemerkt werden, dass der Übergang vom Homogenen zum Heterogenen ein ungenügend ausgearbeiteter Gedanke blieb, was dann seine Entstellung durch die Anhänger skeptischer Auffassungen ermöglichte. Man hat darin bloss die Veränderungserscheinung der Arten und Gattungen gesehen, und diese Auffassung wurde dadurch widerlegt, dass lediglich die Verschiedenheit der Arten, Gattungen und Untergattungen, der Formen und Stilrichtungen der modernen im Verhältnis zur alten Kunst an sich nicht als ein Zeichen des künstlerischen Fortschritts, als Merkmal der Entwicklung des ästhetischen Wertes selbst angesehen werden kann. In der Tat bedeutet die Beobachtung der Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen vom Gleichartigen zum Verschiedenartigen, dass man die Dynamik der objektiven Struktur der künstlerischen Erscheinung verfolgt. Diese Dynamik liegt der Einschätzung der während der Jahrhunderte erschienenen Werke zu Grunde und darf nicht nur auf das Niveau der äusseren Strukturen (Gattungen, Arten, Formen usw.) bezogen werden. Für den künstlerischen Fortschritt, ebenso wie für jede andere Form der Kultur ist in erster Reihe die Entwicklung der inneren Struktur wichtig. So wie es schon Aristoteles behauptete, wird die Optimierung der Funktionalität der Kunst, das Anwachsen des Publikumseindrucks, durch die Entwicklung in der inneren Struktur, also im Rahmen der funktionellen Invarianten des Werkes.

Diese Bestandteile wurden seit dem Altertum nicht zahlreicher, sie gewannen aber an Komplexität und Funktionalität. Die Dichter werden sich der inneren Ausdrucksmöglichkeiten eines jeden dieser Konstituenten bewusster, und so wird auch die literarisch-künstlerische Welt bedeutend reicher. Wenn wir zugeben, wozu uns übrigens die gegenwärtigen Forschungen der mathematischen Poetik verpflichten, dass die ästhetische Information eine qualitative Erscheinung ist, die sich aber aus quantitativen Faktoren ergibt, dann müssen wir im Reichtum, in der Komplexität und Verschiedenheit des künstlerischen Universums in seiner senkrechten und waagerechten Ausdehnung die Quellen des künstlerischen Genusses erkennen und zugeben, dass diese Komplexität einer höheren geistigen Struktur entspricht und dass sie in höherem Masse der gesellschaftlichen Finalität der Kunst und Literatur entgegenkommt. Eine funktionalistische Auffassung muss übrigens zugeben, dass auch die Vielfalt der künst-

lerischen Arten und Gattungen in sich eine Erscheinung des Fortschritts darstellt, sowohl auf der Senkrechten als auch auf der Waagerechten, denn die gesellschaftliche Finalität der Kunst auf einer höheren Stufe wird durch Vielfalt künstlerischer Formen erreicht. Die verschiedenen Entwicklungsrichtungen erscheinen im Grunde genommen solidarisch, sie ergänzen sich gegenseitig, sie leihen einander Verfahren, sie ersetzen sich im Notfall dem sozialen Interesse gemäss. Übrigens beleuchtet mit grösster Klarheit die ungleiche, ungleichzeitige und teilweise Entwicklung der Kunstarten, gattungen und -formen, eine Entwicklungsgesetzmässigkeit des Phänomens. Diese Entwicklung ist für alle komplexen und nichthomogenen Systeme, zu welchen auch die Kunst gehört, spezifisch.

In der vormarxistischen Zeit blieb also der Fortschritt „le grand fil mystérieux du labyrinthe humain“ wie ihn V. Hugo im Vorwort zu *La légende des siècles*, dieser ausgedehnten Vision über den Weg der Menschheit in die Zukunft, nennt. Um den Fortschrittsgedanken entfaltet sich ein ideologischer Streit; seine Grundlage wurzelt in den sozialen Gegensätzen des Zeitalters. Zu den Klassen gebundenen Ursachen, gesellen sich noch gnoseologische Schwierigkeiten des Problems, so dass der Fortschritt häufig verneint wird. Chateaubriand, Schopenhauer und Nietzsche weisen die Idee der Vervollkommnung des menschlichen Wesens oder der Gesellschaft im allgemeinen zurück. Nietzsches „*Der Antichrist*“ ist eines der Werke, in welchen der Gedanke, dass der soziale Fortschritt eine Utopie wäre, am stärksten behauptet wird. Nietzsche behauptet: „Die Menschheit zeigt keine Entwicklung zum Besseren, zu etwas Mächtigerem, Höherem.“¹¹ Diese Ideen dauerten in der bürgerlichen Kultur in einer oder anderen Form bis heute fort. In *Les illusions du progrès* (1921) von George Sorel oder in *Untergang des Abendlandes* (1918) von Oswald Spengler wird in unserem Jahrhundert versucht, im Gewissen der Zeitgenossen das Misstrauen in die Bemühungen der Menschheit sich zu höheren Kultur- oder Zivilisationsstufen zu erheben, aufrecht zu erhalten.

IDEEA DE PROGRES LITERAR LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Se insistă în mod special asupra ideii de progres literar în studiul lui Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Schiller nu polemizează nici cu „anticii“ nici cu „modernii“, dar nici nu acceptă poziția vreuneia din cele două tabere. În evoluția istorică a poeziei, Schiller deosebește o modalitate „naivă“ și una „sentimentală“, ambele în stare să dea maștere unor frumuseți artistice desăvârșite, incomparabile între ele din cauza inexistenței unui criteriu valoric care să le includă pe amândouă. Esențial este faptul că, în cadrul unei viziuni

¹¹ Fr. Nietzsche, *Anticristul*. Încercare de refacere a tuturor valorilor, București, f. a., S. 105, Ap. Ion Pascadi, *Idealul și valoarea estetică*, București, 1966, S. 187

dinamice asupra fenomenului literar, Schiller pune la baza discuției însușirile obiective ale creației artistice din diferitele epoci. Ideea îmbinării celor două modalități poetice într-un model artistic superior prezintă o deosebită importanță metodologică. Punctul vulnerabil al concepției lui Schiller ține, în primul rând de metodologia clasificării. Stabilirea unui criteriu de clasificare necesită o atentă analiză a structurilor obiectelor de clasificat și aplicarea riguroasă a metodei inductive. Criteriul atitudinii naive și sentimentale i-a fost sugerat lui Schiller de relația om-natură sau natură-civilizație, devenită o problemă foarte actuală în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Distincția între poezia „naivă” și „sentimentală” nu s-a putut impune ca o cucerire teoretică a științei literare.

În ultima parte a lucrării se valorifică câteva din ideile despre progres ale lui H. Spencer și se indică, în linii mari, câteva aspecte ale teoriei progresului literar în prima jumătate a sec. al XIX-lea.

SIMBOLUL PROMETEIC ÎN POEZIA LUI AL. PHILIPPIDE

DE

STELA MIREL

„Pe coarde vechi un suflet nou să-ncerc
S-ajung la zona timpului încerc”

Ca imagine poetică a cărei semnificație nu poate fi epuizată, simbolul prometeic a dobândit în poezia lui Al. Philippide noi înțelesuri. Rînd pe rînd, ipostazele în care ne apare Prometeu în îndelunga aventură a simbolului desprins din mitul-izvor, călătorind prin veacuri, definesc atitudini titanice, demonice sau faustice. Permanentizarea lui Prometeu ca simbol ilimitat și profund se alcătuieste în jurul a două constante: revolta și sacrificiul pentru umanitate, așa cum o dovedesc încă izvoarele sale principale, Hesiod, Eschil și Platon¹. Reflectînd viziuni diferențiate ale creatorilor, simbolul a reprezentat, în coordonata sa vizînd revolta, schimbarea treptată a raportului dintre zeu și revoltat. Ca simbol al sacrificiului pentru umanitate, încă din începuturi, a cuprins în deschidere sensuri foarte largi, printre care și cele referitoare la destinul acesteia pe planul culturii. Se va reține, pentru comentariul poeziei philippidiene simbolul în creația lui Platon, în dialogul *Protagoras*, unde Zeul va fi creatorul culturii spirituale în forma ei cea mai înaltă, morală și politică, iar Prometeu o imagine a creatorului civilizației materiale. După Renaștere conflictul Prometeu—Zeus se convertește în conflictul conștiinței cu arbitrarul. Pe lângă ideea revoltei reținută ori de cîte ori în zbuciumul istoriei o clasă socială nemulțumită regăsește în Prometeu simbolul său adecvat, acesta înfățișează cu constanță conflictele de creator (la Salisbury, de pildă)². Epoca modernă va generaliza mai ales imaginea încărcată de însemnele mîndriei omului în fața divinității, ca Prometeu devenit demon, reabilitat față de ipostaza diavol tocmai prin revolta împotriva unei ordini ce nu mai părea perfectă. Cînd demonului i se investește întreaga luptă pentru eliberare și progres, devine titan³. Concomitent, se mențin ca permanente ale simbolului și semnificații vizînd o concepție asupra culturii, artei. Dacă la Shaftsbury, ca și la Lucian în sec. II. e.n., Prometeu este investit cu voința de a crea oameni asemeni unor opere originale nu unor

¹ Tudor V i a n u, *Mitul prometeic în literatura română* (în) *Studii de literatură universală comparată*, București, Editura didactică și pedagogică,

² Tudor V i a n u, *op. cit.*,

³ Dimitrie P o p o v i c i, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura tineretului, 1969, p. 298.

lucrări de serie, lispite de origianlitate, la Schelley imaginea va fi și mai pregnant legată de valori mai largi : eroul eliberat se va uni cu Asia — alegoria frumuseții, umplînd lumea de înțelepciune și iubire. Potrivit stării de spirit a Sturm und Drang-ului, în contextul operei lui Goethe, Prometeu crează oameni pe seama lui, deci ridicînd omul prin coborîrea zeului. În viziunea lui V. Hugo se va reține simbolul văzut ca întrupare a speranței, „elanul către lumină, lupta între umbră și lumină, biruînța finală a luminii...” „Și trebuie să vedem că acest mit acoperă deopotrivă cosmosul și istoria omenirii (al lui Hugo, n.n.). Dacă marea enigmă este răul, răul este deopotrivă brutalitatea, bestialitatea în natură, injustiția socială, dispatriția nopții în lumină, este, în același timp înflorirea societății prin progresul moral...”⁴. E deci evident că demonia și titania se circumscriu unor zone sociale sau ale mișcării lizofozice. Restrîngînd sensul, Cerny Vaclav, leagă titamismul de sfera eticului, ba mai mult, susținînd că legislațiile atitudinii titaniene sînt rațiunea și constiința umană, vorbește nu numai de un titanism văzut „ca tensiune spre un ideal etic” ci și „cu firești ramificații estetice, gnoseologice, etc.”⁵. Permanentizarea simbolului, după ce în romantism a apărut cu o frecvență nemaintîlnită, purtînd sensuri și atitudini variate, demon, titan sau investind în demonism și titanism note faustice, este favorizată de expresionism prin ceea ce îl constituie ca o continuare a romantismului : nostalgia unității, ca linie de boltă a modului de a fi expresionist și ideea de revoltă prezentă la artistul, militantul, poetul sau gînditorul expresionist. Dar prelungirea unui mal du siècle romantic în răul social, politic, economic al veacului al XX-lea, va genera desgustul și revolta, repudierea scientismului îndust și mediocru, a estetismului dulceag, ca aspecte particulare ale unei crize a culturii care trebuiau să lărgească cu alte valori imaginea prometeică. Într-o vreme cînd se afirmă incompatibilitatea dintre noile și bogatele conținuturi de formă spirituală și vechiul, uscatul din structurile ce nu mai corespund, în întreg complexul existenței umane, Prometeu, „cel mai de seamă sfînt și matir în calendarul filozofic al omenirii” după cum spune Marx, trebuia să dobîndească în crustări noi în ipostazele demonice, titaniene și faustice prin care dăinuia. Nitscheanismul reactualizează pînă la exacerbare attribute demonice precum mîndria, demnitatea, forța neîngrădită, asprimea, vitalitatea. Conflictul om-zeu este cu atît mai frecvent și mai exploatat, cu cît zeii coboară în conștiința omului. „Cu un cuvînt urăsc pe zeii toți” constată Marx subliniind însemnul cel mai important al revoltatului. Se cunoaște aci identificarea simbolului cu o întreagă orientare a filozofiei în care se exprimă idei negatoare ; în expresionism maxima ei revoltă fiind față de toți zeii cerești și pămîntești, care nu recunosc în propria conștiință de sine a omului, suprema lui zeitate.

Se resimte însă în expresionism și reversul revoltei dusă pînă dincolo de limite, cu repercusiuni pe care Al. Philippide, ca bun cunoscător al culturii europene le va sublinia : „În Germania expresionismul, pe drumul croit de

⁴ Gaëtan Picon, — V. Hugo, *Histoire des literatures*, vol. III, Encyclopedie de la Pleiade, p. 930., cf. Vera Călin, *Romantismul*, Editura Univers, 1970, p. 132.

⁵ Vaclav Černy, *Essai sur le Titanisme dans le poesie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, 1935, cf. Matei Călinescu, *Gentul și titanul în poezia lui M. Eminescu*, București, EPL, 1964, p. 57

Frank Wedekind, culmina într-o anarhică exasperare a eu-lui și într-o viziune voit strîmbă a realității. Era o epocă de înverșunată căutare de drumuri nouă și de sistematică ignorare a tradiției. Trecutul era încărcat cu toate păcatele și cu toate greșelile.⁶

În structuralul romantic Al. Philippide se însumează numeroase atitudini și motive ale întregului patrimoniu al artei universale. Prometeu se recunoaște fie ca simbol în poemul *Izgonirea lui Prometeu*, fie în atitudinile demonice, care străbat întreaga liciră a poetului, deci ca trăire și ca simbol. Urmărind evoluția poeziei philippidiene de la un volum la celălalt, atitudinea prometeului philippidian fixează traiectoria operei poetului, ca a unui demon revoltat, dezgustat, meditativ faustic, întors sardonice spre sine și argumentînd profilul romantic-expresionist al unui poet cu permanente nostalgii către clasicism.

Conflictul om-zeu în viziune expresionistă, după descătușarea pe care o aduce Nietzsche, va stabili fie pierirea zeului, fie contopirea revoltatului Prometeu cu un atribut al firii omenestă:

O, inima

Nebună cînd zbate-n joc sabbatic,

Atunci tîmîi spîinele că din lutul ei

A fost făcut pe vremuri vasul

În care Prometeu a coborît din cer

Aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor

(L. Blaga, *O, inima*)

Dincolo de „înlocuirea obiectului cu o patetică imagine subiectivă” după o remarcă a lui Pompiliu Constantinescu⁷ cu privire la stil, se resimte permanența simbolului într-un nou context al evoluției liricii. Acesta este unul din motivele pentru care imagistica philippidiană se înscrie în caracterele expresionismului prin simplificare și potențare a liniilor. Căci deși structural romantic și prin Hölderlin și Novalis „regăsește puternicul sentiment cosmic”⁸ și deși, cum observă Călinescu „poetul se pierde în grandioase visuri astrale”, el cîntă pur și simplu soarele, calea lactee, fulgerele, vîntul, pietrele, noaptea, „mumele”. Nu este vorba numai de „modernizarea” romantismului structural al poetului,⁹ și ci de o convertire în modalități stilistice corespunzătoare a noilor aspecte ale demoniei și titaniei romantice-expresioniste. Demonul philippidian, echivalat cu dumnezeu, creatorul lumii, („Fac lumea după chipul și asemănarea mea” *Frontispiciu*, sau: „Lumea începe și se sfîrșește cu mine”) *Schiță pentru autoportret*) este bîntuit de nostalgia către izvoare, începuturi, rădăcini. Ca mai în toată litrica expresionistă, se exprimă setea de adevăruri prime, se exprimă o întoarcere către viață în formele sale primare. Demonul scîrbit își întoarce privirile spre înapoi, unde este „vremea cu clipe simple”, „drumul pitit prin iarbă cu jderi la cotitutri”, (*Odă sihastră*) și nu mai există tirania spiritului.

⁶ Alex. Philippide, *Neînțeleșul Pirandello* (în) *Adevărul literar și artistic*, 1934, no. 728.

⁷ Pompiliu Constantinescu, *L. Blaga* (în) *Figuri literare*, Vremea, 1928—38

⁸ Ov. S. Cromăhlniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, E.P.L., 1971

⁹ Ov. S. Cromăhlniceanu, *op. cit.*, p. 218

Plecăm. Asvirle-n gîrlă mormanele de cărți
Ce bună va fi steaua păstorilor nomazi!

(Declamație)

Ca motiv, ca atitudine, Prometeu lui Philippide de desprinde de romantism căci devine martor al unei vremi puse sub semnul dezordinii, grotescului, pieirii. Într-o reprezentare alergică a sfîrșitului de lume, capetele de pe trupuri sînt purtate vijelios în văzduh și așezate pe alte trupuri :

Filfiiitoare trudnic din urechi
Capetele izgonite
Nu-și mai găsiră trupuri vechi

(*Cel din urmă om*)

De aceea în poemul *Izgonirea lui Prometeu*, eroul suferă iremediabil de năruirea visului, de pustietatea lăuntrică dobîndită în alergarea după himeră, după un ideal împlinit doar pe jumătate. Poemul se alcătuiește din cîteva imagini simbolice : Prometeu, gloata înrăită de cutia Pandorei, vulturul „gras de nemurire“, zeul și plecarea lui Prometeu spre alte lumi. Ele sînt proiecții de o largă circulație în romantism dar reținute de Philippide într-un moment al „amurgului idolilor“, așa cum o reflectă firul epic al poemului : înlănțuit în Caucaz, Prometeu este huiduit de gloata înrăită de cutia Pandorei. Adresînd zeului vorbe fără răspuns, Prometeu aruncă mulțimii vulturul și părăsește planeta.

Mulțimea huiduindu-l pe sacrificatul pentru ea are afinități cu simbolul nerecunoștinței față de dăruitor din *Despre sărăcia celui mai bogat...* a lui Nietzsche ¹⁰ :

Tu semeni cu unul
care a înghițit aur :
la sfîrșit îți vor spinteca pîntecele!
Ești prea bogat,
Strici prea multă lume!
Tu faci prea mulți invidioși
și prea mulți săraci...

Vulturul, rest al puterii lui Zeus, într-un moment de egalare cu cei al căror veac s-a dus, este aruncat gloatei într-o totală sfidare a ceea ce fusese puterea zeiască și acum devine momeală spre liniștirea înrăiților Pandorei. La fel Zarathustra purtînd valori ale firii alese ale demonilor, zvîrlite ființelor slabe, supuse orgoluiului gloriei (ca rău al Pandorei), disprețul său :

Cine vrea să fie plătit?
Cei ce pot fi cumpărați
Cel se ce vinde, apucă
cu mîni grase
acest zornăitor josnic, al gloriei!
Vrei să-i cumperi?
Ei is toți de vînzare

(Nietzsche, *Glorie și veșnicie*)¹¹

¹⁰ Fr. Nietzsche, *Ditrambe către Dionysos*, București, Editura librăriei „Universala“, f.a. Poezii traduse de George Silviu.

¹¹ Vol. cit., p. 32.

Prometeu din poemul *Izgonirea lui Prometeu* concentrează atît caractere demonice și titanice, cît și faustice. Ca titan, eroului i se păstrează condiția fundamentală, sacrificiul pentru binele omenirii, darul „mistuitorului foc”. „Mistuitorul foc” poate fi și sîmburele revoltei ce-l dăruie omenirii titanul, dar poate fi și mai mult. Ludwig Klages denumea vîrstele romantismului drept prometeică și heraclietană¹². Vîrsta prometeică ar fi aceea a începuturilor romantismului, clipă în care omul trăia fericirea contemplării lucrurilor, viețuind în realitatea propriei sale imaginații. Ar fi deci epoca în care omul dobîndește capacitatea de a *contempla* lucrurile, pe cînd cealaltă îl rupe de contemplație prin nașterea interesului. Interpretarea aceasta s-ar potrivi nostalgiei lui Philippide, mereu exprimată, către o lume a duratei, purității și înțeleasă pe dimesiunile infinite ale timpului.

Ca demon, într-un sfîrșit de timp al zeilor, Prometeu din poemul în discuție se egalează cu acela care-l pedepșise cîndva:

Ne blestemă mulțimea deopotrivă
Ești singur, Zeus! Singur sînt și eu
De ce înlături mîna milostivă
Pe care ți-o întinde Prometeu?

Gestul este al unui mare „cucernic dumnezeiesc”. Să joci rolul unui zeu este cea mai „desăvîrșită abatere de la credință”¹³. Demonului i se investesc însemne ale condiției omului de geniu; eroul înlănțuit în Caucaz a încremenit, departe de gloata care latră, huiduie, sfîrtecă (calități ale teluricului și a polului opus înțelegerii superioare). Prometeu nu simte ghiarele vulturului, nu simte scurgerea secolilor ci este atras de lumină:

Spre cer de veacuri fulgerînd mereu,
E-atîta vreme de cînd ochiul meu
Și-a-nfipt adînc privirile în zare
Că m-ar dura să mi le smulg! ...

Plecarea lui Prometeu se recunoaște în *Dincolo de bine și de rău* a lui Nietzsche, text pe care poetul l-a tradus în românește. Ar fi unul din motivele ca poetul să fi exprimat durerea că a ridicat Nimicului statui. De aceea, demon scîrbit, va pleca „din Dumnezeu în Dumnezeu”, dintr-o lume cu cerul învechit, expresie a însetării de a l t c e v a.

Drumul, spre alți aștri sau înapoi, prin regresiune către începuturi, semnifică refuzul demonului devenit faust, să măsoare clipa în afara eternității. Căci, trăind poetic lumea, pe liniile demonismului nuanțat cu faustianism, nostalgicul după eternitate respinge dimensionarea în efemer:

Silită poezie-a vremii noastre
Într-adevăr prea mult a vremii noastre
Și prea puțin a vremurilor toate,

¹² Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung. u. Gestaltungskraft*, II te Aufl., Leipzig, Engelmann, 1921, cf. Edgar Papu, *Origina romantismului* (în) *Gînd românesc*, 1934, an II, p. 607.

¹³ Bruce Franklin, *The Wake of The Gods*, Standord, University Press, cf., Vera Călin *Romantismul*, București, Editura Univers, 1970, p. 129

Rugină nefolositoare
Sufletelor viitoare

(Promontoriu)

Așa cum s-a văzut corespondența între semnificația simbolului gloatei ce huiduie pe Prometeu și ideea poetică a refuzului limitării existenței în timpul finit, motivează originalitatea demonismului philippidian asociat cu atitudini faustice. Gloata, omul trăind în prezent, gol, fără idealuri, este la fel de lipsită de harul ce i l-a dăruit cândva Prometeu, ca și o artă în afara raportării sale la valorile eterne.

În afara plecării spre *altceva*, ca refuz al prezentului sau mărunțului, dar și ca formă de existență romantică într-o lume alcătuită pe calea visului, lumea eului, se recunoaște la poet și în întoarcerea spre sine și în sine.

Circumscriind căutării eternității peisajele poetului, văzute ca imagini simbolice, plecarea lui Prometeu către alte astre poate fi considerată unul din motivele centrale ale poeziei philippidiene. Într-o interpretare a acestora conform cu străvechea viziune socratică, calea lui Prometeu nu mai este una exterioară, ci, spre lumile zidite de propria-i conștiință, înțeasă ca renaștere a ființei creatoare a geniului în nemărginirea cugetului său (așa cum se descoperă aceasta și în *Lucașfărul* eminescian¹⁴). Întoarcerea în sine însuși, sau, cum spune poetul „Și mă scobor în mine și în vreme” (*Veghe*) se vedește și în ipostaza demonică a totalei detașări de sine a poetului. Acesta se privește cu luciditate, spaimă, dispreț sau disperare: „Mă uit în mine casc, și mi-i urît” (*Comentarii*) sau:

Tăcut ca vremea, orb ca un mormînt
La căpățîniul meu de veghe sînt

(*Veghe*)

Poate că rădăcina acestei atitudini des întîlnită la poeții expresioniști se află în tentația către extern declarată de Nietzsche: „Peste un anume număr de zile imprevizibil imens dar limitat, un om cu totul asemănător cu mine (s.n.) va sta aici, eu însumi voi sta iarăși în umbra acestei stînci și voi regăsi aceeași idee” (*Astfel vorbi Zarathustra*). Ideea veșniciei reveniri, aici, nu e un compromis ci o conciliere a ideii de veșnică devenire. Nietzsche poetizează starea demonică a eului văzut în antinomia eu — victimă, eu — judecător, într-o accepțiune legată de sensul lui „genius” considerat ca „animus” și „deus” în același timp, deoarece omul trăiește sub tutela geniului său, i se roagă, îl adoră, i se jură, îi aduce sacrificii¹⁵.

O, Zarathustra,
tu cel mai crud nimrod!
odinioară dușmanul lui Dumnezeu,
cursă în care cădeau toate virtuțile,
săgeată răului! —

¹⁴ Eugen Todoran, *Lucașfărul* — simbol și alegorie (în) *Universitatea* Timișoara 1970, p. 455.

¹⁵ T. Vianu *Postume*, București, E.L.U., 1966, p. 8.

Astăzi —
hărțuit de tine însuși,
tu însuși prada ta,
rănit de propria săgeată...

(Între păsări de pradă)

Revenind la Philippide, întoarcerea în sine însăși, însetatul de veșnicie, este a unui titan scîrbit:

Mi-e sufletul o năruire de statui
Le-aud cum cad, fărămă cu fărămă,
Vecii de vis în mine se dărimă
Făclii aprinse-n templul Nimănui

(Cîntecul nimănui)

În lucida detașare de el, se descoperă apropieri ale poeziei philippidiene de atitudinii ale liricii expresioniste românești, interbelice. Aron Cotruș se caută, într-un drum în el însuși:

Flămînd de mine însumi și stingher
Parcă mă urc biruitor, cu cîte-o treaptă tot mai sus în mine
prin întunericul, prin munții arși din mine,

Către cer

(Către cer)

Și la M. Săulescu dedublarea presupune identitate. Se descoperă referiri la „deruta ființei umane din acest început de secol” în metamorfizarea din *În noapte*, unde „pași grabiți și întîrziți ai unui drumet ce rălacește în noapte... se încarcă de vitruți arhetipale”¹⁶:

Întotdeauna totuși, aceeași pași răsună
Și poate noaptea face să sune toți la fel.

(În noapte)

Așa cum în poezia lui Rainer Maria Rilke poetul demonic se contemplă pe sine însuși:

Și mă desfășor și-n mine și m-avînt
Și mă desfac din mine și sînt
Singur în furtuna cea mare

(Presimțire)

în demonismul philippidian, după cum s-a citat, se recunosc caractere fixate de poetul însuși, structurilor romantice: „Îl chinuiește însă esența propriei lui ființe și pentru cunoașterea și cultivarea acestei esențe el gîndește, visează, scrie, crează poezie și artă”¹⁷.

¹⁶ Șt. Aug. D. o. în aș. *Atitudini expresioniste în lirica românească* (în) *Secolul XX*, no. 11—12, 1969.

¹⁷ Al. A. Philippide, *Romantismul permanent* (în) *Studii de literatură universală*, București, Editura Tineretului, 1966.

Poetul spune :

Voi izbuti în clipa mea din urmă
Să pot cunoaște fără dor și spaimă
Pe cîntărețul cel ascuns din mine ?

(În marile singurități)

Mai pregnant în volumul *Monolog în Babilon* poezia philippidiană corespunde unei definiri hegeliene a artei clasice :...“ în arta clasică artiștii și poezii sînt, fără îndoială, și profeți, învățători care fac cunoscut oamenilor ce este absolutul¹⁸ În nostalgia către echilibru, taine ultime, esențe, mume, „zeițe reci la fire, dulci la nume“ (*Invocație*) a poetului, se recunoaște drama conștiinței neputinței. Noua omenire la care aspiră patetic Prometeu, acel pămînt al făgăduinței perfecțiunii, se dovedește imposibil de atins :

Dar citeodată căutînd prelung
Cutreier
Eolianul labirint din creier
Și tot n-ajung

(Aud o ușă)

Poetul, urmînd o traiectorie de la romantism prin expresionism romantic către un clasicism în care se resimt însemnele tuturor etapelor anterioare, trăiește liric tragismul îndoielilor. De fapt, evoluția poetului către viziunea și expresia din volumul *Monolog în Babilon* aduce unor critici argumentul unui clasicism al structurii temperamentale, nu al viziunii, în cazul lui Al. Philippide¹⁹.

În speță în ultimele creații se resimte un fel cartezian de a afla adevărul, nu prin revelație ci prin rațiune, îndoindu-se de tot ceea ce vine pe calea sensibilității, cercetînd ceea ce știe că nu poate fi atins :

Mă tînguiam că vremea trece-agale
Ca mii și mil de cărucioare goale
Și mintea migălînd dădea degeaba
Tîrcoale
Cimiliturilor din Saba
Dar văd că-n marea carte-n care-am mas
Prea multe pagini albe au rămas

(Aud o ușă)

Ceva din condiția tragică a eroilor lui Corneille, Racine se descoperă la Philippide ; poetul este de altfel conștient de duplicitatea pasiune – cuget : „Însă aceste imagini (aduse de poetul romantic din lumea dinafară, n.n.) aceste daruri pe care și le aduce lui însuși nu capătă o valoare, nu se prefac într-adevăr în bogății decît după ce au fost cîntărite, alese, transformate, prelucrate în laboratoarele ini-mii și ale cugetului...“ (s.n.)²⁰. Demonul devine faustic dar nemaiputînd renunța la conștiința demoniei sale, un faust la care se asociază date ale geniului. Dacă

¹⁸ Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1966.

¹⁹ Voicu Bugariu *Echilibru și melancolie* (în) *Incursiuni în literatura de azi*, București, 1971, Editura Eminescu, p. 44

²⁰ Alex. Philippide, *op.cît.*, p.28

geniul, în concepția romanticilor germani era o făptură înzestrată cu puterea de a trece peste marginile lumii pămîntești, creîndu-și în cugetul său o altă lume,²¹ liniile sale se vădese în aspirațiile poetice ale operei philippidiene, către o lume dincolo de limitele lumii ce nu poate cuprinde eternitatea. Profilul geniului — faustic stăruie astfel în întoarcerea poeziei către ceea ce ar putea simboliza lumea de dincolo de prezent și efemer, către valorile clasice. Este o lume care are conștiința, veșniciei, prezintă nu numai în poezia de maturitate a poetului. Pompiliu Constantinescu²² asociază ideii de eternitate, la poet, reprezentarea alegorică a îngerului din *O întâlnire ciudată*, înger care într-o lume a prezentului pustiit (prezentului în context expresionist) e rușinat de aripile nemuririi sale, înșurubîndu-și-le sfios arareori, un înger bolnav de conștiința de a fi veșnic.

Nostalgia valorilor clasice, rămîne constantă pentru poet care, din năzuința demonică spre spargerea tiparelor măsurabile ale timpului, convertește eternul imposibil de atins într-o lume simbolizată de valorile clasice :

Pe lîngă noi, îmi spuse, trec ere după ere
Dar nu ne-ating. Privindu-le-n tăcere
Cuprindem totul, însă rămînem mai departe
În hexametree noștri fără moarte.

Este semnificativă conștiința poetului că drumul spre durată și limpezime clasică este acela al demonului încrustat în condiția geniului — faust :

În hobote de vorbe călite-n ideal
Furtuna dinăuntru se încheagă
Pînă se naște spuma pe coama unui val
Se zbuciumă-n adîncuri marea-ntreagă.

De ce să-ncerc s-astîmpăr cutremurul din fund?
Mai bine alba spumă trecătoare
S-o ncremenesc statornic în gerul unui gînd
Zăpadă cu străfulgerări de soare.

(Mărturisire)

De vreme ce demonul său este scîrbit de efemer și durată are afinități cu perfecțiunea și echilibrul, nostalgia poetului-demon către clasicitate corespunde prețuirii unei culturi, prin raportare la tradiție și valori clasice : „Am asimilat în grabă și n-am asimilat cum trebuie și ce trebuie“... Am neglijat uneori fondul adînc al literaturii franceze și am asimilat spontaneitatea, ironia, elocvența lor. Asimilăm pe contemporanii la modă. Noroc că „firea echilibrată a românului anihilează moda de a imita la suprafață“²³. De aceea, demonul faustic

²¹ Lucian Blaga, *Daimonion* (în) *Zări și etape*, București, E.P.L., 1968

²² Pompiliu Constantinescu, *Visuri în vîietul vremii* (în) *Scrieri*, vol. 4, București, Editura Minerva, p. 348—9

²³ Alex. Philippide, *Meșteșugul francez în literatura noastră* (în) *Adevărul literar și artistic*, 1934, no. 727

philippidian constată, ironic, „Cîntăm clăbucii clipelor de-acuma“. Demonio-faustică a poetului e justificată de năzuința:

Să-ți fur sinistru coasă, o, Timp, mi-ai fost mereu
Cea mai nepotolită din dorințe

(Adîncire)

și se împlinește, în concepția lui Al. Philippide, pe toate planurile, prin adîncirea în statornie: „Asta (împrietenirea cu clasicii, n.n.) te ajută să consideri prezentul cu priviri mai potolite poate, dar în același timp mai statornice, obișnuindu-te să descoperi în actualitate ceea ce este capabil să dureze“²⁴ Al. Philippide transcrie liric sentimentul latenței valorilor clasice. De aceea demonio-faust, dedublat, apare uneori prin întoarcerea poetului spre „voci ale“. Poetul își identifică eul liric cu voci ale valorilor antichității clasice, simbolizînd latura echilibrată a demonului:

Voci ale vechilor poezi, mai clare
Decît scîlipirea stelelor pe cer
În nopți de ger,
De mult v-înd venind din depărtare
Pînă-n ascunsul inimii ungher

(Voci ale vechilor poezi)

De aceea, întoarcerea, „Eu trec mai departe, spre vechile izvoare“, semnifică o implicare a poetului în fendința expresioniștilor spre esențe, începuturi, din înălțimea înțelegerii duratei. Durată, pe care în 1934 o consideră în contextul culturii: „În literatura noastră, crescută ca năzdrăvanii din poveste într-o sută de ani cît alte literaturii în treisute, se simte tot mai mult lipsa de bază a unei tradiții clasice, absența unui izvor original de cultură și de gust, la care scriitorii să se întoarcă din cînd în cînd pentru o cură de echilibrare...“²⁵

Reluînd ideea că simbolul prometeic, nuanțat demonic și faustic apare în întreaga creație philippidiană ca atitudine, sau motiv, printr-o confundare a creației poetice a lui Al. Philippide cu ideile istoricului și criticului literar Al. Philippide, imaginea simbolică a lui Prometeu asociată celorlalte imagini simbolice din poemul *Izgonirea lui Prometeu* poate deveni alegorie a condiției artei, conform concepției despre artă a lui Al. Philippide. Căci de vreme ce faustianismul poetului este generat de căutarea sensurilor și formelor duratei, și dacă arta, poezia este pentru poet o cale a îndeplinirii durabilului, alegoria poetului poate fi una în care se vedește și concepția sa despre artă. Ca aspect particular al metaforei lingvistice, alături de metafora plasticizantă și cea finită, alegoria este considerată de obicei în gîndirea poetului, nu în planul miticului ci al logicului, fără a putea avea calitățile metaforei poetice revelatoare și infinite. Dar, considerînd o imagine alegorică alcătuită din simboluri, și urmărind semnificația simbolurilor din interiorul întregii opere, alegoria nu mai rămîne în sfera metaforei lingvistice. Astfel că ea poate fi în același timp refe-

²⁴ Alex. Philippide, *Metaforismul, boală modernă* (în) *Adevărul literar și artistic*, 1934, no. 729

²⁵ Alex. Philippide, *Împrietenirea cu clasicii* (în) *Studii de literatură universală*, București, Editura Tineretului, 1966, p. 24

ritoare la modă, religie, politică, etc., nu ca etajele unei case ci în forme pe care le ia același conflict, veșnic același și totuși niciodată identic de două ori. În ciuda structurii schematice, și alegoria are calitatea de a fi ambiguă, după cum subliniază W. Empson care consideră existente șapte „tipuri” de ambiguitate a alegoriei, de unde reținem tipul de alegorie „cu mai multe nivele de interpretare”²⁶. Dar, o interpretare multiplă a sensurilor unei alegorii, vine, nu numai din descifrarea conceptelor poetice ale autorului (aflate prin descoperirea concordanței ideilor poetice cu cele ale gândirii sale exterioare poeziei, de data aceasta ale criticului și istoricului de artă, ci și din capacitatea operei de a fi „deschisă”²⁷. Interesantă este aprecierea alegoriei după Rosemund Tuve²⁸ care disociază în afara planului prim al ei (de obicei moral: lupta viciu – virtute) și pe acela al unei interpretări „general” alegorice. Un plan „general” de interpretare îl au operele alegorice născute dintr-o stare de tensiune autentică, având semnificații largi. Considerăm poemul *Izgonirea lui Prometeu* generat de o stare de tensiune lirică autentică și devenind alegorie numai în condițiile receptării unui anumit sens al simbolurilor care o compun.

Conviețuirea simbolului Prometeu într-o imagine alegorică aici, este motivată și de destinul literaturii noastre interbelice. După ce romantismul a refuzat didacticismul și moralizarea de obicei prezente în alegorii, și a exilat expresia alegorică în favoarea simbolului pentru caracterul lui profund și ilimitat, (ca fiind desprins dintr-o gândire mitică), expresionismul o reabilitează. Căci, în complexitatea literaturii secolului al XX-lea sînt evidente combinații și simbioze stilistice inimaginabile. Vechile structuri alegorice reapar (se mențin și în romantism scheme alegorice precum repetiția, traseul, eroul) modelate în acord cu o viziune estetică modernă și cu stări de spirit moderne²⁹. Alegoriei fiindu-i propriu un univers interior devenit vizibil prin stilizare pînă la iconografiere, va fi haină potrivită pentru gestică largă exprimînd beția cosmică expresionistă și orientarea spre arhetipal³⁰. Suflul larg din *Izgonirea lui Prometeu*, retorismul eroului, imagistica excesivă, apropiere poemul de alegorie atît pe planul expresiei cît și al semnificației. De altfel așa cum s-a arătat, simbolul a parcurs vîrstele omenirii ca purtător încă din antichitate a unor implicații vizînd arta, valorile culturii. A. Flechter³¹ îl consideră imagine alegorică a legii în chiar tragedia lui Eschil. Nu subscriem unei interferențe între simbol și alegorie. Doar în confrutarea gândirii simbolice cu spiritul științific (în cazul nostru gândirea științifică însemnînd concepția lui Al. Philippide despre artă, așa cum se deduce din studiile sale), reprezentarea simbolică devine tot mai mult alegorie³². Ceea ce nu exclude lirismul. Căci se adeverește prin

²⁶ W. Empson, *Seven Types of ambiguity*, 1965, cf. Vera Călin *Alegoria și esențele*, București, E.L.U., 1969, p. 24.

²⁷ U. Eco, *Opera deschisă*, București, Editura Univers, 1970

²⁸ Rosemund Tuve, *Allegorical Imagery*, 1966, Princetown University Press, cf. — Vera Călin *Alegoria și esențele*, București, ELU, 1969, p. 62

²⁹ Vera Călin, *Alegoria și esențele*, București, E.L.U., 1969

³⁰ G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, cf. Vera Călin, op. cit.

³¹ A. Flechter, *The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1964, cf. Vera Călin *Alegoria și esențele*, București, E.L.U., 1969

³² Eugen Todoran, *Conceptele gândirii poetice*, (în) *Eminescu*, Universitatea Timișoara p. 46.

poezia philippidiană cu numeroase reprezentări alegorice, că fiecare alegorie este alcătuită din mici poeme, după observația lui Paul Valéry.

Continuînd ceea ce face V. Cerny³³, cînd coboară titanii moderni la condiția de oameni supuși unei morale autonome, fără constrîngere divină, pe drumul deschis de viziunea lui Socrate-titan întors în sine însuși — Prometeu al lui Philippide, se particularizează la condiția de Poet, — căutător între răs-crucile din mișcarea artistică. Truditul „suflet de pădure“ al autorului vrea să-și dezrobească visul său cel lung, „Din jugul atîtor ieri și azi și mîine“.

Îndiferent de sensul acordat alegoriei centrale philippidiene, este limpede că poetul a purtat în conștiința artistică *înainte* ideea poetică pe care o va înci-fra în motivul prometeic, așa cum apare acesta în *Izgonirea lui Prometeu*. Poate că aici se vede unul din semnele moștenirii literare eminesciene, al cărui geniu scîrbit și distanțat pe culmile ironiei romantice premerge gestul titanului phili-ppidian. Știut fiind că poemul este unul de tinerețe, nu putea să se nască dintr-o experiență de viață sau dintr-o însumare a trăsăturilor filozofice atît de adînci precum aceea eminesciană.

Plecînd de la ideea că unul din sensurile posibile ale alegoriei philippidiene ar porni de la răs-crucile la care se afla arta și creatorii în deceniile 4—5 ale seco-lului nostru, Philippide a încifrat în mitul — izvor elemente ale alegoriei care circulă în întreaga sa operă ulterioară.

Din creația totalitară se vor selecta acele imagini poetice care pot fi legate de conceptul creație, geniu. Ele se pot descoperi urmărind alegoria din *Izgo-nirea lui Prometeu*. Pe această linie, se remarcă imaginile din natură ca dezvă-luiri ale propriei conștiințe. Peisajul philippidian este doar aparent unul în care poetul poartă „o confortabilă sigură în doi“³⁴. Poetul se dezice progra-matic de ceea ce va urma după Rousseau în lirică, de descripția devenită scop în sine, de pitorescul pentru pitoresc.

Cînd Perpessicius observa că „a fost întotdeauna în poezia lui Al. Phil-i-pvide o briză de exaltare cosmică“³⁵ aduce în discuție imagini poetice ca : cer, stele, vîntul alăturat de obicei unor elemente primordiale genetice ca : focul, apa, soarele, fulgerul, văzduhul, amurgul.

Poetul singur se definește :

Cînd clipa pămînteană apasă greu pe gînd
Desfășur albul viscol al stelelor din mine

(*Frontispiciu*)

Imaginile poetice alcătuitoare ale peisajului sînt aceleași ca în simbolu-rile marii poezii romantice, numai că acumulările poetului ce cunosc cîștigurile poeziei expresioniste se face simțită. (Stele stinse, cenușă, fulger, clopote bolnave, nebun, ciori, amurg, scrum).

Fulgerul încadrat în peisajul mental al poetului devine simbol circumscris conceptelor fundamentale ale poetului, prometeul răzvrătit care pleacă, „exilul

³³ Vaclav Cerny, *op. cit.*

³⁴ Alex. Philippide, *Pitorescul și primejdia lui* (în) *Studii de literatură universală*, București, Editura tineretului, 1966, p. 38

³⁵ Perpessicius, *Mențiuni critice*, 1936, p. 203—204

fulgerului ciung!“ (*Osînda fulgerului*) și se asociază cu al vîntului („O, bieții vînători de vînt pe culmi“ — (*Elegie*) ale cărui semnificații sînt multiple. Poetul își definește conștiința sub semnul zbaterii vîntului, a furtunii, numai că, Prometeu, fulgerul ciung, rămîne scîrbit, nemulțumit în zbatere :

Cîndva de-a fost în suflete furtună,
Din ea nimic n-a mai rămas acum
Păstrăm în ea talazuri mari de scrum
Asemenea aceloră din lună
.....

Căci veșnicia-n noi s-a năruit

(*Elegie*)

Prin însăși esența ei, lumina se disociază de noapte. Poetul urmărit de mirajul perfecțiunii, identificat ca o formă a absolutului, aduce în poeziile cu peisaje solare alăturarea soare-noapte. Poetul își vede „noaptea (...) profundă ca moartea unui soare“ (*Elegie*). Antinomia este dusă și mai departe : „Și soarele frămîntă cu aur mîlul des“ (*Mocirla*). În viziuni expresioniste, lumina se alcătuieste bolnavă : „soarele în chip de bubă rea“ sau „Sîntem făcuți mai mult din noapte“. Titanul philippidian, retoric, desfășurîndu-și în falduri largi pledoaria pentru sfărmarea lanțurilor adoră *soarele*, *visul*. Divinația lui Echnaton, apare în poezia interbelică ce-și caută „religia“ :

Și dă-ne soare, suflet nou, alt vis
Ne-am săturat de vechiul nostru vis

(*Cîntecul cîtorva*)

Este aici o căutare pe care Prometeu o realizează plecînd spre altceva, spre un gol născut din ardere, jertfă :

Și sufletelor dă-le foc să ardă bine
Ca niște jertfe pentru tine

(*Cîntecul cîtorva*)

Este interesantă accepțiunea imaginii create de simbolul *gol* :

O, soare, cu aripa ta lungă
Alungă, cît mai departe noaptea noastră lungă
Și sprijină (...) *tot golul* (s.n.)
Să nu se surpe

(*Cîntecul cîtorva*)

Un gol care semnifică nostalgia spre infinit, în genul goetheanei Elade, spre care va tînji Faust. Un gol creat de ardere și înlocuit de coloane, columnne de flăcări (*Tainicul țel*, *Cîntecul cîtorva*). Un gol, asemeni celui ce înconjoară lutul vasului :

Și sprijină pe stîlpi de flăcări largi tot golul
Să nu se surpe copleșind pămîntul
Atunci cînd vîntul
Prin golul mut de să de-a rostogolul.

E aici nu numai golul rezultat prin ardere ci și foamea de infinit :

Pe drumuri care vin din Nicăieri
Din toamna primăverilor de ieri
O, veșted vis, te-ntoarce mai curînd...
Și potolește-mi sufletul flămînd

(*Astralis*)

Exprimînd ipostaze ale propriei conștiințe, peisajul philippidian apare uneori alcătuit din pustiuri, stînci, tăceri, uscăciune, ca forme ale golului :

M-am săturat de mine pînă-n gît...
Și caut iar, și caut iar, și știu
Că nimeni nu-i și fluier a pusti

(*Comentarii*)

Este evidentă o posibilă identificare a semnificației alegoriei citate și a reprezentării simbolice a peisajului philippidian cu spiritul unei întregi generații : „Cînd s-au dărîmat idolii și cînd un suflet nou s-a ridicat din ruinele unui imperiu de forme goale, generația de jertfă a războiului a simțit nevoia unei noi lumi, a unei noi etici... Tinerii poeți au pornit revoluția literară, care e înaintea de toate o reacțiune a sufletului împotriva materialismului. Sufletul și-a aruncat lanțurile. Ca-ntr-o beție, el își strigă dreptul la viață și caută pe noul său Dumnezeu. În viziuni haotice poetul-profet își strigă deznădejdea de a nu avea nici o religie”³⁶ Prometeu, în procesul philippidian, refuzînd supunerea la vechiul Zeus, pleacă, drumul în sine însuși fiind cel către o nouă „religie” :

Drumul în jurul tău înfășură-l cingătoare
Plecăm. Azvîrle-n gîrlă mormanele de cărți
Cu suflete presate ca-n file de ierbare.

Plecarea lui Prometeu în contextul poemului văzut alegoric, poate însemna refuzul unor valori culturale în favoarea altora.

Într-un studiu închinat lui Arghezi,³⁷ Al Philippide spune autobiografic, parcă : „Această nevoie a unei expresii noi există în sufletul tuturor tinerilor scriitori care debutau în preajma anului 1919. Fără a rupe contactul cu trecutul, fără a voi distrugerea tradiției și fără a nesocoti marile opere trainice în literatura dinaintea de război, tinerii de pe atunci aveau sădită în ei bănuiala plină de deznădejdi că literatura română oferă încă imense terenuri inexplorate și posibilități infinite”.

Philippide tratează mitul prometeic într-o vreme în care simbolurile romantismului revoluționar, titanii răzvrățiți contra cerului, fuseseră exploatate din plin : Byron, Schelley, Keats, Eminescu, Leopardi, V.Hugo. Poetul, scaldîndu-și eroul, ca înaintașii săi, în „apele miraculoase ale mitologiei”, reține pentru destinul acesteia o semnificație particulară, implicîndu-i în momentul spiritual al începutului de secol, cînd se face simțit acel „amurg al idolilor” pe pla-

³⁶ Ion Sîn-Giogriu, *Expresionismul dramatic* (în) *Cercetări critice*, 1923, cf. Ov. S. Crohmalniceanu, *Expresionismul în conștiința literară românească* (în) *Secolul XX*, no. 11-12, 1969, p. 184.

³⁷ Alex. Philippide, *Arghezi* (în) *Adevărul literar și artistic*, 1934, no. 725

nul culturii și al moralei. Rînd pe rînd, titanul devine demon răzvrătit sau neli-
niștit ori faustic, după cum poetul parcurge experiențe romantic-expresioniste
sau ale nostalgicului spre clasicism. Dar la poetul român, sensul alegoriei comen-
tate mai sus este un elogiu adus eternului, cum o dovedesc cărările ce duc
spre ea. Un etern, la care poetul-titan, ajunge pe calea artei :

M-afîrn de tine poezie
Ca un copil de poala mamei
Să trec cu tine puntea lumii

СИМВОЛ ПРОМЕТЕЯ В ПОЭЗИИ АЛ. ФИЛИППИДЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В статье изучаются разные аспекты символа Прометея в творче-
стве поэта, большого знатока и переводчика немецкой романтической
лирики и в то же время литературного критика.

В статье считается, что поэма *«Изгнание Прометея»* является цен-
тральным поэтическим образом. Имея в виду это предположение, автор
комментурует поэтическое творчество Филиппиде с точки зрения отноше-
ний поэта и его поэтических символов.

Символ Прометея у Филиппиде проходит путь от демконизма к
фаустианизму, выражая постоянное стремление поэта к обсолюту, рас-
сматриваемому как вечность, совершенство и равновесие. Под демониз-
мом в поэзии Филиппиде понимается тревога поэта перед «падением
идолов» в момент кризиса культуры между первой и второй мировой
войной. Эта тревога выражается в обращении к идолу, понимаемому
как символ неизменяемого старого. В то же время эта тревога означает
и удаление поэта от реальности или от конкретного исторического мо-
мента. Покидание совершенников, как демоническое отношение, пони-
мается или как удаление от реальности или как возвращение поэта в
собственное «я» которое характеризуется жаждой вечности. Таким
образом, демоническое отношение поэта превращается в фаустическое.

Демонические и фаустические мотивы соответствуют пройденному
поэтом пути от экспрессионистического романтизма к классицизму. Эти
этапы, пройденные поэтом, понимаются как жажда вечности, как откры-
тие путей спасения поэта из эфемерности искусством.

Имея в виду выше сказанное, автор предлагает интерпретировать
поэму как аллгорию. Аллгорический образ понимается как отражение
всей концепции поэта искусстве и культуре. Эта концепция принадлежит
большому знатоку античной и романтической мировой культуры, поэту,
рожденному романтиком, который станет классиком его концепцией о
том, что означает вечность искусства.

DAS PROMETHEISCHE SYMBOL IM DICHTERISCHEN WERK AL. PHILIPPIDES

(ZUSAMMENFASSUNG)

Die Studie verfolgt die Entwicklung des prometheischen Symbols im Innern des Werkes eines Dichters, der nicht nur ein feinfühligler Kenner und Übersetzer aus der deutschen romantischen Lyrik, sondern auch ein wertvoller Literaturhistoriker und – kritiker ist, der die Entwicklung der rumänischen Literatur in ihrem Zusammenhang mit den Werten der Weltkultur aufs genaueste kennt.

Ausgegangen wird davon, dass das Jugendpoem „*Prometheus' Vertreibung*“ ein zentrales poetisches Bild darstellt und demnach im gesamten dichterischen Werk Philippides anzutreffen ist; die Studie analysiert das Symbol sowohl als Erleben, Haltung, als auch als poetisches Bild, Symbol.

In dem steten Streben des Dichters zum Absoluten, das er als Ewigkeit, Perfektion, Ausgeglichenheit sieht, legt das prometheische Symbol Philippides einen Weg vom Dämonischen zum Faustischen zurück. Unter dem Dämonischen im dichterischen Werk Philippides versteht man die Unruhe des Dichters vor dem „Fall der Idole“ zur Zeit der Krise der Kultur zwischen den beiden Weltkriegen die, Unruhe die sich einerseits zum Fluch Zeus gegenüber wandelt, als Symbol des nicht der Zukunft zugewandten Alten, des Alten als Erstarrung von Formen ohne Gehalt, andererseits zum Verlassen des Realen, des Augenblicks wandelt, was ebenfalls als eine Form der Leere, des Vergänglichen, des Nicht – Ewigen aufgefasst wird. Das Verlassen der Zeitgenossen als dämonische Haltung äussert sich auch als Rückkehr des Dichters zu sich selbst, wobei er sein eigenes Ich, das nach zeitlicher und wertmässiger Dauerhaftigkeit dürstet, betrachtet. Hier wird das Dämonische des Dichters zum Faustischen.

Es wird unterstrichen, dass die dämonischen und faustischen Haltungen und Motive eine Entsprechung in der Entwicklungslinie haben, die der Dichter vom romantischen Expressivismus zur Klassizität durchläuft. Der grundlegende Sinn dieser Entwicklung zur Klassizität muss als eine Sehnsucht zur Ewigkeit verstanden werden, als eine Entdeckung der Rettungswege des Dichters aus dem Vergänglichen mit Hilfe der Kunst. Deshalb schlägt die Autorin eine allegorische Interpretation des Poems „*Peromtheus' Vertreibung*“ vor, was die gesamte Auffassung des Autors über Kunst und Kultur synthetisiert. Es ist dies die Auffassung eines feinfühliglen Kenners der Werte der antiken und modern Weltkultur, eines geborenen Romantikers, der zum Klassiker durch das Bewusstsein der Ewigkeit der Kunst geworden ist.

A EPITETIC IN LIMBA ROMÂNĂ

DE

ȘTEFAN MUNTEANU

În limba română apare frecvent particula *-a* în compunerea unor forme pronominale și a unor adverbe și locuțiuni adverbiale¹. Este vorba despre pronumele demonstrativ la masc. sing. și pl. *acest-acesta*, *acești-aceștia*, *acel-acela*, *acei-aceia*, precum și de forma de gen. dat. pl. a pronumelui nehotărît *toți*, pentru care avem formele *tuturor* și *tuturora*. Dintre acestea, nu se explică etimologic decît variantele fără *-a*: *acest* <lat. *eccum istum*, *acel* <lat. *eccum illum* etc. În privința formei cu *-a*, Pușcariu propune explicația următoare: „Die Form *acela* (...) stammt aus *eccum-ill* [ui] *llac*. Da neben *acela* ein *acel* bestand, löste man *-a* (statt *-la*) ab und bildete damit auch *acest-a* u.s.w.“ (E W, s.v. *acel* (*a*)).

Cît despre *tuturor*, nu se poate invoca o explicație similară, fiindcă în latină gen. pl. de la *toți* era *totorum* <rom. *tutor*, atestat izolat în sec. al XVI-lea, formă din care s-a dezvoltat gen. dat. ulterior și actual *tuturor*.

Explicația lui Pușcariu pornește de la o ipoteză greu de susținut, dar fiind că *-a* poate fi întâlnit și în alte situații și, cum vom vedea în cele ce urmează, nu numai la pronume. În orice caz, *acest -a*, pe care-l vom numi deocamdată particulă, nu se justifică etimologic, și nici morfologic, decît ca fenomen de analogie. O explicație mai plauzibilă pare să fie cea care urmează: „*Acela* a fost refăcut după pl. *aceia*, f. sg. *ace(a)ia*, pl. *acelea*, rezultate din *ecce -*, *eccum - illi*+*illac*, *ecce -*, *eccum - illam*+*illac*, *ecce -*, *eccum - illae*+*illac* >^x*acel'iea* *aceaea*, *acelea* devenite apoi *aceia* (aceia), *acelea* (din *ecce -*, *eccum - illum*+*illac* n-am fi putut avea decît *aceluia*); cf. friul. *kella*, fr. *celui-là*, formate de asemenea cu *illac*. Paralelismul *acel - acela*, *acea - aceia* a dat naștere formelor (*cel*) - *cela* etc., (*ăl*) - *ăla*, (*a*) - *aia* etc., în același fel au luat naștere *acesta*, alături de *acest* etc.“ (CDDE, s. v. *el*).

Apariția lui *-a* este motivată sintactic abia în perioadele mai noi din istoria limbii române. Dovadă că în limba secolului al XVI-lea se întrebuințează

¹ Despre diversele accepții ale termenului particulă, vezi Fulvia Ciobanu și Magdalena Popescu Marin, *În legătură cu folosirea termenului „particulă”, în Gramatica limbii române*, în L R, IX (1960), nr 5, p. 3-6. Cf. și definiția din DLRLC citată de autorii menționați mai sus, p. 7 și exemplificată astfel: „A” final din cuvîntul „acela” este o particulă.

fără deosebire pe lângă un substantiv (*a)cesta* și (*a)cest* : *acesta chip*, *acesta cuvînt*, dar și *acest om* (Densusianu, I L R, II, p. 20).

În limba actuală, *acest* apare cu valoare adjectivală cînd este antepus pe lîngă un substantiv : *acest om*. Cînd este postpus sau întrebuițat substantival forma obligatorie este cu *-a* : *omul acesta* ; *acesta a venit*.

Aceeași este și situația pronumelui nehotărît *tot—toți*. În limba secolului al XVI-lea găsim forma *tuturor (limbilor)* alături de (*a) tuturora (feciorilor)* (Densusianu, *ibidem*, p. 124). Spre deosebire de întrebuițarea sintactică a lui *acest-acesta*, *acel-acela* atît la cazul direct cît și la cazurile oblice, unde, cum am văzut, *-a* depinde de locul ocupat pe lîngă determinat sau de întrebuițarea adjectivală a pronumelui, *toți*, poate apărea la gen. dat. pl. atît cu *-a* cît și fără *-a* cînd pronumele în cauză are valoare substantivală : *este datoria tuturor să acționeze astfel* și *este datoria tuturora să acționeze astfel*. Cînd pronumele este întrebuițat adjectival, forma admisă este numai cea fără *-a* : *este datoria tuturor oamenilor*.

Fenomenul în discuție a atras atenția lui Cipariu, care în *Gramatica limbii române*, partea I, *Analitica*, București 1869, § 64, numește această particulă „oțioasă”, iar în altă parte o consideră pleonastică (§ 101) sau „paragorică” (§ 106). Hasdeu, pe de altă parte, o numește *particulă enclitică* (EMR, s.v.a) și *-a amplificativ* (*ibidem*); referindu-se în cazul din urmă la prezența lui *-a* în variantele unor adverbe ca *acum-acuma*. În adevăr, pare să existe o anumită corespondență între *acest-acesta* și *acum-acuma*, la care se pot adăuga și alte exemple de adverbe de origine latină ca *âbi* (atestat ca fenomen regional în Mehedintzi, Gorj, Dolj în *Jahr.* III, 312 și în glosarele regionale ; *d-âbi* la Balș etc.) și *abia*, forma literară actuală ; tot astfel *aiure-aiurea*, *atunci-atuncea*. În alte cazuri, avem de a face cu formații românești, în componența cărora intră elemente slave : *aieue-aieuea*, *așijderi-așijderea* etc. Dintre acestea limba literară a adoptat uneori forma cu *-a* în *abia*, alteori pe cea fără *-a*, în *acum*, *atunci*, fie pe amîndouă : *aieue-aieuea*, *asemeni-asemenea*.

Nu ne propunem să discutăm aici originea acestei particule. Vom aminti doar că în cazul lui *-a* din *abia* explicațiile care s-au dat au pornit de la faptul că *-a* nu trebuie confundat cu finala lui *acesta* (Meyer-Lübke, *Rom. Gr.* II, 625) și nu poate fi nici *hac* (Subak, *Rasegna, St. etn.*, 13). El s-ar explica prin legături sintactice ca : *abi a venit*, *abi adormi* > *abia a venit*, *abia adormi* (CDDE, s.v. *abia*).

Despre vechimea fenomenului, în TILR, II, p. 249, se afirmă următoarele în legătură cu *-a* din formele pronominale menționate : „Demonstrativele de apropiere au în dacoromână, meglenoromână și istroromână un *a* epentetic (sic!), absent din aromână, unde nu se întâlnește decît *ațela*, *ațea*, *ațeea*, *ațel'a*, *ațileea*, toate din literatura scrisă. (Capidan *Aromânii*, p. 240). Deși nu este curent în aromână, *a* epentetic poate fi admis în româna comună pe baza situației din dacoromână, meglenoromână și istroromână”. Aceeași explicație se dă la p. 251 pentru pronumele demonstrativ de depărtare, conchizîndu-se însă (p. 252) că formele compuse ale acestui pronume sînt peste tot fără *a* (vezi și exemplele : (*a) cest*, (*a)cestui*, (*a)cel*, (*a)celui*, (*a)celoru* etc.).

Surprinde în această explicație termenul de „epentetic, întrucît fenomenul discutat aparține epitezei, este deci *epitetic*. În afară de aceasta, nu este pentru noi destul de clară afirmația că *a* „epentetic” (pe care noi îl numim *epitetic*)

trebuie admis în româna comună, de vreme ce altă dată se face afirmația contrară și se dau exemple numai cu forma fără *-a* (vezi citatele de mai sus).

O explicație generală și prudentă găsim în același volum, p. 281, despre *-a* din compunerea unora dintre adverbele amintite mai sus. Fenomenul este considerat de asemenea foarte vechi: „Necesitatea unei organizări gramaticale a adverbului în româna comună apare însă din tendința de a acorda rol de sufix unui *-a* probabil diectic la origine: cf. drom. *abi-a*, *acum-a*, *acuş-a*, *nicăire-a*, *tutindere-a*, *adineaore-a*, arom. *ag'i-a*, *al'ure-a*, *aproape-a* (...); megl. *l'ure-a*, *nică'l'ure-a*, *anco-a* etc.”

Afirmația poate fi socotită valabilă pentru *-a* din formele pronumelui demonstrativ, cât și pentru variantele regionale ale adverbelor *aicea*, *acolea*, nu însă și pentru celelalte exemple menționate mai sus, cum ar fi *abia* < lat. *ad-vix*, *aşa* < lat. *ad-sic*; cf. și sp. *asi*. (În dialectele suddunărene formele corespunzătoare dacorom. *aşa* sînt: ar. *aşe*, megl. *ša*, istr. *(a)šâ*). Tot astfel: *aiure(a)* < lat. *ali-ubi-re*, *aieve(a)* < a (lat. *ad*) + v. sl. *jave*.

Explicația pe care o propunem atît pentru pronume cât și pentru adverbe pornește de la constatarea că aproape în toate cazurile fie că e vorba de pronume, fie de adverbe, cuvîntul în cauză începe cu *a* neaccentuat și se termină fie în consoană (*acest*, *acel*, *acum*), fie în *i*, *e* (*atunci*, *aieve*) cărora li se adaugă *a*: *acesta*, *aceasta* etc. Or, *a* este vocala cea mai deschisă, la rostirea căreia cavitatea bucală se găsește oarecum în poziție de repaos, cu maxilarele relaxate și vîlul palatului lăsat în jos cel mai mult, ceea ce face ca fluxul sonor să fie foarte puternic. Pe de altă parte, *a* este o vocală centrală, ocupînd o poziție de mijloc între celelalte vocale. Ea comportă toate caracteristicile vocalei: ton fundamental, formantă principală, formantă inferioară și superioară. (Branco von Dantzig apud Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, 1957, p. 46). Pentru aceste motive ea are calitatea de a acumula cel mai mare debit sonor și de a sprijini, de a favoriza efortul expirator. Acest flux sonor o dată emis și nereținut, neconsumat prin accent, are nevoie de un punct de sosire, de un monem de sprijin. Consoanele finale nu pot răspunde acestei cerințe, datorită naturii lor care le face inapte să constituie o silabă, iar *i*, *e* sînt vocale moi, „debile”, datorită articulării lor anterioare și rezonanței lor situate pe ultimele locuri în clasificarea lui Fletcher (Rosetti, *loc. cit.*) Pentru acest motiv ele nu pot susține și păstra propagarea curentului sonor provocat de *a* în momentul tensiunii: *i*, *e* finali trebuie să fie întăriți, în silaba finală, de un *a* care creează o pereche de susținere, o simetrie cu *a* inițial neaccentuat. Fără acest *a* amplificativ, cum l-a numit Hasdeu, sau epitetic, cum îl nimum noi, fluxul fonetic emis prin articularea lui *a* inițial ar rămîne suspendat. De aceea, credem că prin organizarea gramaticală a adverbului, datînd din perioada limbii comune, trebuie să înțelegem necesitatea creării unei simetrii, nu de ordin stilistic, ci de natură fonetică, adică izvorîztă din nevoia unei stabilități realizate prin reorganizarea elementelor alcătuitoare ale corpului fonetic al cuvîntului. Putem vorbi în acest sens, de o tendință veche a limbii române, manifestată în toate dialectele ei.

De observat că numeroase locuțiuni adverbiale care au în compunerea lor un *a* inițial, de data aceasta o prepoziție, precedată de prepoziția *de*, primesc în mod obligatoriu un *a* epitetic „pereche”: *de-a ascunsă*, *de-a biza* (denumirea unui joc), *de-a dura*, *de-a surda*, *de-a fripta*. (Nu aceeași este situația în cazul

locuțiunilor prepoziționale : *de-a dreptul, de-a latul, de-a lungul* etc. Alteori *a* este precedat de *-le*, fenomen similar și probabil de aceeași origine cu forma numeralului ordinal la masculin : *de-a binelea, de-a bușilea, de-a îndărătalea* etc ; cf. *al doilea, al zecelea* etc.

Prin analogie, *a* final s-a extins de la pronumele demonstrative și adverbe la alte pronume și adverbe, care nu au un *a* inițial, ca pronumele *toți*, gen. dat. pl. *tuturora* ; tot astfel : *nimeni-nimenea, nicăi(e)ri-nicăi(e)rea, pretutindeni-pretutindenea* etc.²

Formele cu *-a* sînt tolerate de limba literară ca *variante ale celor fără -a*.

ЭПИТЕТИЧЕСКОЕ Э В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В настоящей статье автор рассматривает вопрос о происхождении частицы *-a*, встречающейся в некоторых румынских местоименных и наречных формах типа *aceasta, acela, abia, acuma asemenea* и т. д., которые используются наряду с вариантами без *-a* : *acest, acel, abi, asemenea*.

Автор выдвигает новое объяснение происхождения конечного *a*, которое он называет эпитетическим. Это объяснение существенно отличается от объяснения, принадлежащего Хаждеу, Чипариу, Кандря-Денсушяну, *Tratatul de istorie a limbii române* и исходит из фонетической структуры рассмотренных местоимений и наречий. Наличие эпитетического *a* можно объяснить явлением симметрии, так как во всех случаях анализируемые слова имеют начальное *a*, являющееся доминирующим гласным, которое характеризуется наибольшей звучностью. Звуковой поток в данных формах не задерживается ударением и нуждается в точке опоры. Согласные и конечные гласные не могут выполнить этой функции из-за своей природы и нуждаются в присоединении звука *a*, который создает симметрию с начальным безударным *a* : *acum — acum-a, abi—abi-a, aieve—aieve-a* etc.

A POSTPOSÉ EN ROUMAIN

(RÉSUMÉ)

L'article met en discussion l'origine de la particule *-a* qui apparaît dans certaines formes pronominales et adverbiales roumaines comme : *aceasta, acela, abia, acuma, asemenea* etc. qui circulent parallèlement aux variantes sans particule : *acest, acel, abi, acum, asemenea*.

² Despre fenomenul în discuție, vezi Ion Slavici, *Așezarea vorbelor în românește*, în *Aminții*, EPL, 1967p. 534—537. Interesante sînt observațiile scriitorului ardelean despre sensul unor termeni ca *aievea* pentru „realitate” și *aiurea* pentru „ceea ce se situează în afara realității”, precum și despre semnificația filozofică a termenilor abstracți *pretutindenea* și *totdeauna*.

En regard des explications données jusqu'à présent à l'apparition de *a* final par Hasdeu, Cipariu, Candrea-Densusianu, *Istoria limbii române*, II, l'auteur propose qu'on appuie l'explication sur la structure phonique des pronoms et des adverbes ci-dessus mentionnés. La postposition de la particule *-a* pourrait être expliquée par un phénomène de symétrie puisque dans tous les cas analysés les mots commencent par la voyelle *a* — voyelle centrale ayant la qualité d'accumuler le plus grand débit sonore. Le flux sonore une fois émis et nonentravé par l'accent a besoin d'un point d'arrivée, d'un moment d'appui. Les consonnes ne peuvent remplir cette fonction à cause de leur nature, et les voyelles *i, e* en position finale sont des voyelles faibles, débiles ; elles ont besoin d'être renforcées par un *a* qui crée une symétrie avec *a* initial nonaccentué : *acum - acum-a, abi-abia, aieve-aieve-a* etc.

TEHNICA NARAȚIUNII ÎN „ROMÂNII SUPT MIHAI VOIEVOD VITEAZUL“

DE

SILVIA ROGOBETE

Cercetînd opera lui Bălcescu, istoria literară a stabilit afinități, pe de o parte cu istorici ai antichității¹, pe de altă parte cu școala istoriografică a restaurației, în special cu istoria narativă a lui Thierry, lui nefiindu-i străină nici istoria filozofică reprezentată de Guizot, Michelet, Quinet, Mazzini sau Cezar Cantù². Ar fi totuși greșit să artibuiim unor surse străine rol predominant în formarea scriitorului român. Se pot descoperi afinități, nu însă și filiații, pentru că „înainte de a semăna altora, Bălcescu și-a fost credincios lui însuși”³. Din toate scrierile lui răzbate timbrul specific al unei personalități, care poate fi așezată printre marile spirite ale secolului al XIX-lea.

Cercetătorul tehnicii narațiunii în *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* trebuie să-și îndrepte atenția pe de o parte asupra compoziției, iar pe de altă parte asupra mijloacelor propriu-zise de prezentare a evenimentelor istorice.

Procedeul de compoziție al lui Bălcescu nu este acela al simplei înșirări a întâmplărilor, în ordine cronologică. Cele cinci cărți reprezintă povestirea domniei lui Mihai pe o perioadă de opt ani (1593 – 1601). Diferitele capitole conferă ansamblului o structură mai complicată, prin reveniri în timp și deplasări în spațiu. Primele capitole ale cărții I, cuprinzînd evocarea contextului politic european în momentul urcării lui Mihai pe tron, ne poartă în Țara Românească sub Alexandru Bogdan și în Moldova condusă de Aron-vodă, în Turcia supusă lui Murad II, în Ardealul lui Sigismund Bathori, la curtea împăratului Rudolf II al Germaniei. Acest procedeu, constînd în prezentarea unor fapte petrecute în același timp în locuri diferite, pentru ca apoi relatarea evenimentelor unui alt moment temporal să prilejuiască din nou deplasarea povestirii de la un punct spațial la altul, este specific tehnicii compoziției lui Bălcescu. Ajunsă la un anumit punct în timp, narațiunea se dezvoltă în multiple direcții, corespunzătoare diferitelor puncte din spațiu⁴. Cartea a II-a, capitolul III înfățișează intri-

¹ Cf. I. Micu, *N. Bălcescu și istoriografia latină. Caracteristici literare*, în vol. „Studii despre N. Bălcescu” București, 1969, p. 85.

² Cf. P. Cornea, *N. Bălcescu și problemele filozofiei istoriei*, în vol. cit., p. 27.

³ *Ibidem*, p. 34.

⁴ Cf. T. Vianu, *Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului*, în vol. „Studii de stilistică” București, 1968, p. 207, unde se vorbește — în treacăt — despre dezvoltarea narațiunii „în forma razelor unor stele”.

gile politice de la Constantinopol după întronarea noului sultan (1595) ; capitolele IV și V prezintă evenimentele din același timp din Ardeal ; capitolul VI se ocupă de situația din țările române. Nararea unor fapte petrecute în aceeași vreme în diferite puncte în spațiu, urmată apoi de relatarea evenimentelor dintr-un alt punct temporal, are ca urmare, pe plan lingvistic, o frecvență deosebită a *determinărilor temporale* (propoziții sau complemente) la începutul capitolelor⁵. Iată câteva citate — început de capitol — spicuite la întâmplare : „*După ce trecu Dunărea, marele vizir dete comanda avangardei...*“ (86)⁶ ; „*Cînd sosi la Varșovia vestea că Zamoisky... intrase în Moldova, se tulburară foarte mult duhurile...*“ (147) ; „*Tot în aceea lună (ianuarie) o ceată de români aflară prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad la Constantinopol*“ (52) ; „*În această iarnă puterea războiului fiind în Țara Românească și Moldova, Ungaria răsufală puțin de mișcările armelor*“ (68) ; „*În vremea aceasta sultanul, cu două sute de mii oameni*⁷ și trei sute tunuri mari și mici, *sosi se la Belgrad...*“ (169). Nu de puține ori, ca în ultimul citat, circumstanțele temporale, în sens larg, sînt exprimate și cu ajutorul mai mult ca perfectului cu funcțiune de încadrare⁸. Cităm, pentru exemplificare, câteva propoziții-debut al unor capitole : „Sigismund Bathori *umpluse* Europa de plîngerile sale, în contra polonilor, pentru faptele lor în Moldova“ (152) ; „Poziția lui Zamoisky într-adevăr *ajunsesse* a fi foarte primejdioasă departe de țara sa, fără nădejde de ajutor, fără bucate“ (150) ; „Dar Sigismund Bathori acum *căzuse* iarăși supt influența nemțească“ (184). Procedul folosirii mai mult ca perfectului pentru a stabili cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv, îl apropie pe Bălcescu de C. Negruzzi, Al. Odobescu, N. Filimon. Spre deosebire însă de C. Negruzzi și Al. Odobescu, care sînt autorii unor opere literare inspirate de evenimente istorice, Bălcescu realizează o operă istorică cu mijloace literare.

Abandonarea firului narării celor petrecute într-un anumit loc și reluarea lui după câteva capitole îl obligă pe autor să revină asupra unor date comunicate anterior. Reactualizarea informațiilor se realizează fie prin repovestirea cu mențiunea autorului, în acest sens, exprimată într-o propoziție *incidentă*, avînd ca predicat verbe ca *a vedea*, *a arăta*, *a ști*, fie în mod *direct*. Procedul apare la început de capitol, ca în citatele următoare : „Sinan pașa, *după cum știm*, își *părăsise*⁹ tabăra“ (118) ; „*Am văzut în cartea din urmă* cum, schimbîndu-se lucrurile și vremile, ajunse Ardealul la stăpînirea cardinalului Andrei Bahtori“ (212), sau servește ca mijloc de stabilire a legăturii între fapte narate în același capitol. Propozițiile incidente apar ca dovadă a reluării conștiente, intenționate a unor relatări anterioare. Ceea ce se repovestește servește, de obicei, ca bază pentru continuarea ideii, pentru amplificarea detaliilor

⁵ Mai mult de jumătate din numărul capitolelor începe cu construcții temporale.

⁶ Trimiterile conduc la textul din vol. Nicolae Bălcescu, *Opere*, II, Editura Academiei RPR, 1953.

⁷ Absența prepoziției *de* în asemenea situații apare frecvent la Bălcescu, probabil sub influența izvorului străin.

⁸ Cf. T. Viianu, *Mai mult ca perfectul și tehnica narațiunii*, în vol. „Studii de stilistică“, p. — 92.

⁹ Propoziția incidentă, anunțînd reluarea unor relatări anterioare, se asociază frecvent cu mai mult ca perfectul încadrării.

lor ; procedeul apare în relatarea unei situații : „Jeremia-vodă, creatură a polonilor își dezvăli se vrăjmășia către Mihai, *cum am văzut*, în mai multe rînduri și domnia lui era o primejdie pentru Țara Românească“ (183), în redarea acțiunilor de luptă : „El [Andrei Bathori] se trăsese, *cum am văzut* din cîmpul bătăii, însoțit de o suită de inși călări, *trecu pe lângă Sibiu și luă direcția Sighișoarei*“ (252), sau chiar în detalierea portretului moral al personajelor : „Mihai, *cum am arătat*, avea multă îngrijire pentru ostașii săi. Adesea, la mese, el dăruia cazacilor, ca și celorlalte oști, bani, cai, haine cusute cu fir, ce luau vederea prin felurimea culorilor și a florilor“ (312).

Reluarea celor povestite anterior în mod direct, fără propoziții incidente, se bazează, în propozițiile regente, de obicei pe verbe (*a vedea, a auzi*), care-l prezintă pe cititor ca spectator, împreună cu autorul, la întîmplările narate și, eventual, chiar ca participant la comentarea lor : „Am auzit vorbele lui Pezzen către Corniș și Sennyei și *am observat* că ele vădesc adevărata misie a lui“ (292) ; „...*am văzut* mai înapoi că această sistemă nu adusesse mari foloase românilor“ (263) ; „Am văzut înapoi ce fel urau și tratau săcuii pe nobili“ (261). Propozițiile incidente sînt probante pentru faptul că scriitorul îi reamintește cititorului ceea ce a fost deja spus, dar îl avertizează și în legătură cu ceea ce va spune. Istoricul își încunostește lectorul, prin propoziții incidente, că anticipează anumite relatări, de care se va ocupa mai insistent ulterior : „...stricîndu-se [mănăstirea] de turci, *cum vom vedea mai la vale*, ea se rezidi din nou“ (98) ; „...turcii nu vor putea sta mult în țară...cetățile făcute la Tîrgoviște și la București nefiind o ocrotire temeinică, *după cum vom vedea*“ (101).

Avînd permanent în fața ochilor minții tabloul vast al întîmplărilor, Bălcescu apreciază cele povestite în funcție de consecințe, anticipînd astfel relatări ulterioare : „Urma ¹⁰ *va dovedi* că această părere era cea mai înțeleaptă“ (310) ; „Urma însă ne va arăta că Anderi Bathori nu era de loc sincer în făgăduielile sale“ (219) ; „Fără îndoială, — și *urma va dovedi* — că aceasta n-a fost cea mai bună părere“ (113).

Referirile frecvente la ceea ce se va spune pot fi considerate ca elemente de oralitate în textul lui Bălcescu. Procedeul de a lega, prin propoziții incidente, relatarea prezentă de ceea ce s-a spus sau se va spune este caracteristic narațiunilor istorice. Iată cîteva exemple din *Letopiseșul...lui Miron Costin* : „Sigmondu s-au căit de tocmeala ce făcuse cu cumnatu-său, Rodolfu-împărat, *cum s-au pomenit mai sus*“ (MC. I, 22)¹¹, „Alexandru-vodă, *precum s-au pomenit mai sus*, viindu la Hotin împărăția, n-au aflatu nemică grijit“ (MC I, 60) ; „...aceia tot n-au hălăduitu, *precum vei vedea povestea la rîndul său*“ (MC I, 31) sau din *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* a lui P. Maior : „Ungurii... *cum mai jos vom arăta*,... fură alungați (PM. 8)¹² ; „sfătuit împotriva de prietenii, *cum văzum mai sus*,... mai ținu...“ (PM, 27).

¹⁰ În toate citatele *urma* se folosește cu sensul învechit de „urmare“, consecință, rezultat“ ; cf. DM.

¹¹ Miron Costin, *Opere*, I—II, EPL, 1965.

¹² Din scrierile lui Petru Maior, vol. I *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, Budapesta și Gherla, 1883

Meritele scriitoricești ale lui Bălcescu¹³ pot fi susținute și prin fapte privitoare la tehnica narațiunii propriu-zise. Elementele de bază ale narațiunii, tabloul și episodul, au făcut obiectul unor studii amănunțite¹⁴.

Unul dintre procedeele de tehnică a narațiunii în *Românii supt Mihai-Voievod viteazul* îl reprezintă integrarea în povestire a vorbirii directe sau a stilului indirect liber. Narația e adesea întreruptă de inserarea replicii unui personaj sau chiar a unui dialog scurt: „În cale întâlni trupele Siriei, pe care Sinan le pornise după dînsul, zicîndu-le: „Mie capul, vouă avuțiile!“ (77); „Cînd intră Mihai ca să vadă această avuție în casa unde era așezată, răpit de mirare strigă: „Ce de bani am să fac d-aci ca să-mi plătesc ostașii și oamenii mei!“ (265); „Cînd gîdea veni în închisoarea lui Baltazar Bathori cu lațul în mînă, acesta îl întreabă: „Cine ești? – Cel din urmă om cu care ai să vorbești în lume“, răspunse gîdea“ (39).

Dialogul introdus în narațiune este un procedeu literar folosit de timpuriu de către scriitorii români ai secolului al XIX-lea¹⁵, de care, după cum se vede, nici Bălcescu nu era străin. Iată un alt exemplu în care povestirea este înlocuită de dialog, dobîndind caracteristicile unei reprezentări scenice: „În acea zi de dimineață, Ali-Gian, sfîrșind împărțeala și ducîndu-se la conacul său, fu oprit în cale de un român, prieten al lui, care îl zise: „Ali – Gian – Hoge, cîți ani sînt de cînd mîncînc pîinea și sarea ta? – Sînt două zeci de ani, răspunse turcul. – Dacă e așa, zise românul, spre recunoștință de pîinea și sarea ta ce am mîncat, voi să-ți spun un cuvînt, de-i voi să mă ascuțați. – Spune, îi zise Ali. – Nu sta aci, adăogi el, pînă la 3 sau 4 ceasuri după amiază; nu te opri nici la Giurgiu; silește-te să treci la Rusciuk, cît vei putea mai curînd. – Dar pentru ce? îi răspunse turcul. El însă, fără a-i spune mai multe, se depărtă; întorcîndu-și însă capul și văzînd pe Ali stînd în cumpănă de ce trebuia să facă îi zise: „Ia seama la ce am zis!“ (43).

Stilul indirect liber, nu atît de frecvent ca vorbirea directă, este ales de scriitor pentru redarea monologurilor interioare ale personajelor în momentele de tensiune dramatică. Iată, de pildă, redată în stil indirect liber o parte din gîndurile lui Mihai în urma insistențelor doamnei Stanca de a nu intra în Ardeal: „Înfocatele și elocventele cuvinte, precum și lacrimile ei [ale doamnei Stanca] fură zadarnice; ele nu putură clăti hotărîrea soțului său. Și oare s-ar fi căzut ca el, tocmai acum, în minutul d-a o împlini, să se lase de o idee care de multă vreme frămînta inima sa? În ce oare se arăta el nemulțumitor? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat oarece, prin creditul său, spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine, prin cîte faloase biruințele sale adusesese Ardealului și sporise victoria lui Sigismund...“¹⁶ (227). Textul

¹³ Cunoscut cercetătorului actual din T. Vianu, *art. cit.*, referirile aceluiași autor din *Arta prozatorilor români*, P. Cornea, N. Bălcescu – democratul revoluționar și scriitorul, în vol. „Studii de literatură română modernă“, Buc., 1962, I. Micu, *art. cit.*, G. Tepelea, *Obaseroșii asupra limbii și stilului lui Nicolae Bălcescu*, în vol. „Corelația limbă – literatură“, Buc., 1971.

¹⁴ Vezi T. Vianu, *art. cit.*

¹⁵ Cf. T. Vianu. [Etapă în dezvoltarea artistică a limbii române, în vol. „Studii de stilistică“, p. 122.

¹⁶ Același citat exemplifică în *Arta prozatorilor români* (BPT, 1966, vol. I, p. 34–35) întrebarea retorică drept element al analizei psihologice.

continuă în același fel, cu propoziții sau fraze interogative cu un caracter retoric, reprezentând toate argumentele pe care Mihai și le aducea sieși în favoarea ocupării Ardealului. Partea finală, exprimând hotărîrea lui Mihai de a se sacrifica pentru a împlini o datorie națională este urmată de cuvintele autorului, convins că jefra domnului român nu a fost zadarnică : „*Ce, pentru că o datorie națională, o datorie de viață și de moarte e anevoiasă, sîntem oare în drept a ne apăra de dînsa ? Se poate oare naște ceva în lume fără jertfe și dureri ?* Eroul va cădea într-adevăr sub această grea sarcină. El va adăuga un nume glorios mai mult la șirul martirilor unității naționale ; dar silințele lui, sîngele său vărsat, pînă și greșelile lui vor lumina calea generațiilor viitoare și o zi va veni, cît de tîrziu, cînd urсите glorioase ce el a visat pentru nație, se vor îndeplini“. (228). Cuvintele eroului reprezintă de fapt crezul scriitorului-luptător și patriot, iar jertfa lui Mihai pentru binele neamului pare a fi aceea a scriitorului însuși, care o repetă la distanță de cîteva secole.

Bălcescu, întocmai ca istoricii antici a introdus discursul în istorie pentru a exprima fie ideile personajelor, fie pe cele proprii. Iată discursul de îndemn adresat de Mihai ostașilor săi, înaintea unei lupte, discurs alcătuit îndeosebi prin acumulare de termeni cu aceeași valoare sintactică. De remarcat că autorul notează cu atenție atitudinea și gesturile conducătorului român, prin adevărate indicații de regie : „Purtînd în dreapta și în stînga trupul, ochii și brațele sale, domnul, mai mult prin gesturi expresive decît prin cuvinte îndemna pe ai săi, zicîndu-le : „Aicea (și arăta tabăra sa), aicea este *dreptatea*, aicea *pricina* cea bună, *tocmelile*, *legăturile* și *jurămintele* de pace, *împăratul* și *dumnezeu*. Grăbiți dar, căci cu biruința vă așteaptă o glorie mare și o bogată *pradă*. Iar dușmanul (întorcîndu-și mîna către dînsul), ce are oare pe seamă-i, numai *credința* călcată în picioare și *jurămîntul* batjocorit, *lipsa de orice bărbăție*, *vicleniile*, *sfaturile* oțeritoare cu turcii și *nelegiuirea* unor legături vinovate“... (243). Propoziția interogativă („Iar dușmanul ce are oare pe seamă-i“) — chiar lipsită în text de punctuația corespunzătoare — are menirea de a mări interesul auditoriului pentru ceea ce urmează. În timpul luptei, cînd biruința trece de partea dușmanului și ostașii români fug în neorînduială, Mihai îi apostrofează rușinîndu-i pentru lipsa lor de bărbăție printr-o alocuțiune alcătuită exclusiv din fraze și propoziții interogative, asemănătoare prin construcție și tonalitate cu *Cîntarea României*“, al acărei coautor, în lumina ultimelor cercetări, se pare că trebuie considerat și Bălcescu :¹⁷ „Ce va să zică această mișelie? Ce va să zică această spăimîntare neobișnuită, care vă face să lăsați să vă scape din mîini o biruință cîștigată? Voi vă trageți dintr-o luptă cu noroc începută ; voi dați pas unui dușman îngrozit și în risipă, a-și aduna puterile. Unde sînteți voi, vitejii mei soldați, care odinioară ați pustiit Bulgaria, care ați zdrobit armile lui Caraiman și ale lui Ahmed, care ați îmbogățit Țara Românească de jafurile barbarilor? Pentru ce puterile voastre sînt acum topite, mîinile voastre slăbite și inimile voastre fără bărbăție? Și, aceea ce este rușinos de spus, nevrednic de făcut — pentru ce mîinile voastre armate cheamă în ajutorul lor picioarele voastre ne-

¹⁷ Teza a fost susținută de G. C. Nicolescu, N. A. Ursu. Vezi P. Cornea, Alecu Russo, Nicolae Bălcescu și „Cîntarea României“, în vol. „Studii de literatură română modernă, EPL, București, 1962, p. 269—290, unde se găsește și o bibliografie a problemei.

armate? Astfel oare o să biruiți și să luați Ardealul? Astfel o să umpleți casele voastre cu dobîndă?... Nu vreți oare mai bine a dobîndi astăzi slavă decît o veșnică necinste?“ (246). Structura interioară a frazelor și a propozițiilor evindeciază convergența a două procedee: 1) construcții bazate pe paralelism sintactic, compuse din doi sau trei termeni, care conferă textului un ritm lesne de sesizat chiar la prima lectură:

- a. Ce va să zică această mișelie?
- b. Ce va să zică această spăimîntare neobișnuită?
- a. voi vă trageți dintr-o luptă cu noroc începută;
- b. voi dați pas unui dușman — a. îngrozit și
b. în risipă...
- a. care odinioară ați pustiit Bulgaria
- b. care ați zdrobit armile a. lui Caraiman și
b. ale lui Ahmed
- c. care ați îmbogățit Țara Românească...
- a. puterile voastre sînt acum topite
- b. mîinile voastre slăbite și
- c. inimile voastre fără bărbăție.
- a. rușinos de spus.
- b. nevrednic de făcut.
- a. astfel oare a. o să biruiți și
b. o să luați Ardealul?
- b. astfel o să umpleți casele voastre de dobîndă?

2) construcții bazate pe termeni antonimici: a) mîinile voastre *armate* cheamă în ajutorul lor picioarele voastre nearmate b) mai bine a dobîndi *astăzi slavă* decît o *veșnică necinste*¹⁸ sau“ sinonimici în context: *puteri topite, mîini slăbite, inimi fără bărbăție; rușinos — nevrednic*. Contextul este legat prin anafora: „Ce va să zică...ce va să zică...Voi...voi...care...care... Pentru ce... Astfel...astfel...“ — element frecvent în alcătuirea discursurilor. Procedeele introducerii discursului în narațiunea istorică și chiar modalitatea de alcătuire a lui reprezintă, în scrierea lui Bălcescu, ecouri ale prozei istorice grecești și mai cu seamă a celei latine. Iată un fragment dintr-un discurs al lui Catilina — din *Conspirația lui Catilina* a lui Sallustius — în care se pot recunoaște cu ușurință aceleași procedee de alcătuire: acumularea unor termeni cu aceeași funcție sintactică, întrebarea retorică: „Într-adevăr, de cînd puterea republicii a căzut, de cînd o stăpînește și o asuprește o mîină de oameni, lor și numai lor le sînt tributari regii și tetrarhii, lor și numai lor le plătesc biruri noroade și națiuni, noi, ceștelalți, viteji, harnici, de neam sau nu, am ajuns o turmă fără nici o trecere, fără nici o putere, slugi preaplecate la unii pe care, dacă republica ar fi zdravănă, i-am face să ne știe de frică. Astfel toată trecerea, toată puterea, toate dregătoriile și toate bogățiile sînt ale lor sau ale cui poftesc ei; nouă ne-au lăsat judecățile, înfrîngerile, osînde, sărăcia lucie. Pînă cînd vom mai răbda toate acestea, voinicilor? Nu-i, oare, mai de preț să mori cu vitejie

¹⁸ Chiar dacă cuvintele nu au aceeași funcție sintactică și nu aparțin aceleiași clase morfologice, raportul de antonimie între microcontexte se realizează evident.

decît să te irosești în necinste și o viață ticăloasă și mișelnică, în care n-ai fost decît bătaia de joc a trufiei altora?“¹⁹. Întrebarea retorică este un element de bază în alcătuirea discursurilor la Titus Livius. De pildă discursul tribunului Canuleius, din *De la întemeiere* IV, este alcătuit aproape numai din întrebări retorice. Iată un scurt fragment: „N-au stîrnit, oare, nepedepsiți, acești semănători de zurbale războaie la hotare și n-au împiedicat apoi cetatea să se înarmeze și să se apere împotriva primejdiei pe care au aprins-o? După ce numai că nu i-au chemat pe dușmani, nu ne-au oprit oare să recrutăm oștile împotriva dușmanului? N-a îndrăznit Canuleius să declare în Senat că dacă patricienii nu vor primi legile pe care li le impune, ca un biruitor, el nu va îngădui recrutarea? Ce altceva este aceasta decît o amenințare de trădare a patriei, de părăsire a ei în mîinile dușmanului cotropitor?“²⁰

* * *

Frecvența determinărilor temporale, a mai mult ca perfectului încadrării, propozițiile incidente (determinate de structurarea materialului pe capitole care de multe ori narează evenimente petrecute în același timp, dar în locuri diferite, sau reiau firul povestirii părăsit cu cîteva capitole mai înainte), tablourile și episoadele, dialogul introdus în narațiune, stilul indirect liber, discursurile sînt doar cîteva procedee ale tehnicii narațiunii în *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. Într-o cercetare care ar tinde spre o analiză completă a artei scriitoricești a lui Bălcescu, acestor elemente ar trebui să li se adauge, printre altele, și acelea din care se desprind principalele caracteristici ale scrierii istoricului român: retorismul (interjecții, apostrofe, exclamații, interogații) lirismul (construcții care dovedesc permanenta participare afectivă a autorului la cele povestite) și tendința spre conceptualizare (aforisme, generalizări). Nu lăpădit de importanță este și modul în care Bălcescu utilizează bibliografia vastă, rod al unei îndelungate informații științifice. Chiar și numai cele cîteva aspecte cercetate mai sus ale tehnicii narațiunii ne prezintă *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* ca pe unul din monumentele cele mai de seamă ale prozei românești din secolul al XIX-lea.

ЗАМЕЧАНИЯ О ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МАНЕРЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ „ROMÂNII SUPT MIHAI VOIEVOD-VITEAZUL“

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа является исследованием над некоторыми элементами, образующие специфику повествования в „*Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*“.

Композиционный способ Бэлческу оказывается быть другим, чем простое упорядочение событий в хронологическом порядке. Главы пред-

¹⁹ *Proză istorică latină*, în românește de Radu Albală, Editura pentru literatură universală, București, 1965, p. 67.

²⁰ *ibidem*, p. 136—137

пределяют целому сложную структуру, особенно возвратами во времени и перемещениями в пространстве. Повествование событий, происшедшие в том же периоде но в разных точках пространства, последованное в том же периоде но в разных точках пространства, последованное изложением событий из другого временного отрывка, вызывает, на лингвистическом плане, особенная частота временных определений в начале глав и вводных предложений (как известно, по видимому, и.т.д.).

Другие способы, которые удерживают внимание это введение в повествовании прямой речи, краткого диалога или косвенного свободного стиля-последний особенно ввиду передачи внутренних монологов героев.

Бэлческу, подобно античным историком ввел выступление в истории. Выступления в „*Românii supt Mihai Voievod-Viteazul*“ как и те из произведении Саллустия или Тит Ливия, опираются особенно на аккумуляции членов одинакого синтаксического значения и вопросительных предложениях.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA TECHNIQUE DE LA NARRATION DANS „ROMÂNII SUPT MIHAI VOIEVOD VITEAZUL“

(RESUME)

L'ouvrage représente une recherche sur uns des éléments qui forment le spécifique de la narration dans *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*. La procédé de composition de Bălcescu n'est pas le simple enfilage des événements. Les chapitres confèrent a l'ensemble une structure plus compliquée, par retours en temps et mouvements en espace. La narration des faits pasés en même temps dans des lieux différents, siu vie par le recit des événements d'un autre point temporel a comme conséquence, sur le plan linguistique, la fréquence des déterminants temporels au debut des chapitres et des propositions incidentes („după cum știm“, „cum am văzut“ etc). Autres procédés qui retiennent l'attention du lecteur sont l'introduction, dans la narration, du discours direct, d'un bref dialogue ou du style indirect libre — ce dernier surtout pour exprimer les monologues intérieurs des personnages. Bălcescu ,comme les historiens antiques a introduit le discours dans l'histoire. Les discours dans *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, comme ceux des oeuvres de Sallustius et Titus Livius, se fondent surtout sur l'accumulation des termes ayant la même fonction syntaxique et sur des propositions interrogatives.

TOPONIMIA VĂII SECAȘULUI—TÎRNAVEI

DE

V. FRĂȚILĂ

Lucrarea de față reprezintă o încercare de studiu monografic asupra toponimiei din valea Secașului-Tîrnavei. Materialul studiat l-am cules în vara anului 1967, prin anchete la fața locului, din comunele și satele : *Broșteni*, *Păuca* (ambele în județul Sibiu), *Roșia de Secaș*, *Ohaba*, *Tău*, *Secășel*, *Mihalt* și *Obreja* (toate în județul Alba)¹.

Așezare. Locuitori. Istoric

Regiunea de care ne ocupăm este așezată în partea de est a Secașelor. Ea „se prezintă ca o succesiune de suprafețe de netezire îmbucate unele în altele, formînd un amfiteatru cu trepte prelungi orientate spre vest și trepte scurte, căzînd repede spre culoarul Vișei și spre Depresiunea Sibiului”². Secașul-Tîrnavei, o vale mare, cu strîmtări și largiri ale bazinului, datorate proceselor carstice din sare³, străbate această regiune, de lîngă Broșteni pînă la vărsarea în Tîrnavele unite, între Mihalt și Obreja. Dealurile, deseori cu pante abrupte și cu rîpi, care străjuiesc, în dreapta și în stînga văii, sînt în majoritate golașe, neîmpădurite. Lunca Secașului, altădată plină de lacuri și de bălți (cf. numele localităților *Tău* și *Broșteni*, apoi numeroasele toponime minore cum sînt : *Lacu*, *Lăcuță*, *Balta* etc.) a devenit, prin asanare sau secare naturală, teren de fînaț sau chiar arabil.

¹ Lista informatorilor : Tăușan Iosif, 58 ani și Bujac Valer, 44 de ani (Broșteni) ; Văcaru Ion, 44 de ani și Datcu Ion, 41 de ani (Păuca) ; Moldovan Gheorghe, 45 de ani și Mihălțan Nichie, 74 de ani (Ohaba) ; Pascu Ioan, 61 de ani (Secășel) ; Bicheru Vasile, 59 de ani (Roșia de Secaș) ; Cioca Ioan, 33 de ani (Tău) ; Ordean Cornel, 45 de ani (Mihalt și Obreja).

² Vintilă Mihăilescu, *Dealurile și cîmpiile României*, București, 1966, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 74.

Majoritatea satelor anchetate, locuite astăzi aproape exclusiv de români⁴, apar în documente încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul celui de la XIV-lea. Firește, e foarte probabil ca unele dintre ele să fie și mai vechi, dar ne lipsesc atestările documentare⁵. Se știe, de altfel, că Transilvania a fost cucerită treptat, regiunea dintre Tîrnava-Mare și Olt ajungînd sub dominația regatului feudal maghiar abia la mijlocul secolului al XII-lea⁶. Se pare însă, că în Ardeal stăpînirea maghiară nu a fost destul de puternică pînă la năvălirea tătarilor (1241)⁷ și donații de moșii nu s-au făcut aici pînă la aceea dată.

În partea de sud a Transilvaniei vor fi existat însă voievodate cu autonomie românească, cum sînt acele „țări“, pomenite în documentele din veacurile al XIII-lea și al XIV-lea: *Țara Birsei*, *Țara Făgărașului* (atestată în documentele maghiare redactate în latina medievală sub numele *terra Blachorum*), *Țara Amlășului*, în părțile Sibiului, unde trăia o populație alcătuită din români și pecenegi (cf. *silva Blachorum et Bissenorum*)⁸. Tot în această regiune au existat *ohabe* (vezi mai departe) și *prisăci*, care amintesc de organizații româno-

⁴ Situația statistică a populației pe naționalități în anii 1900, 1920 și 1967 se prezintă astfel:

- *Beșinău (Secășel)*: 698 toți români; 752 toți români; 660 toți români;
- *Broșteni*: 662 (români 647, unguri 15); 745 (români 741, unguri 4); 720 toți români.
- *Mihalt*: 2 200 (români 2 148, unguri 52); 2 424 (români 2 400, unguri 5, evrei 19); 2 592 toți români.

Obreja: 542 (români 514, unguri 8); 609 (români 603, germani 5, evrei 1); 819 toți români.
Ohaba: 1 502 (români 1 483, unguri 19); 1 563 (români 1 558, unguri 5); 1 650 toți români.
Păuca: 1 331 (români 829, ceilalți germani și unguri); 1 436 (români 865, germani 497, unguri 73, evrei 1).

Roșia de Secaș: 1 129 (români 1 092, unguri 37); 1 172 (români 1 149, unguri 16, evrei 5, alții 2); 1 298 (români 1 234, germani 1, țigani 93).

Tău: 889 (români 876, unguri 13); 953 toți români; 1 297 (români 1 284, țigani 3);

(Prima statistică e dată după Silvestru Moldovan și Nicolae Togan, *Dicționarul numirilor de localități cu populație română din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, ed. a II-a, Sibiu, 1919 (datele sînt cele din 1900, vezi *Prefața*, ed. I, 1909); a doua după C. Martonovici, N. Istrati, *Dicționarul Transilvaniei, Banatului și celorlalte ținuturi alipite*, Cluj, 1921 (am luat datele din 1920, nu și pe cele din 1910); iar a treia după statisticile de la sfaturile populare comunale. (Pentru Broșteni, Roșia de Secaș, Săcășel, Ohaba și Tău, datele ni le-a furnizat prof. Ion Popa din Roșia de Secaș, pe cele din Mihalt și Obreja, prof. Nicolae Cleja. Le mulțumim și pe această cale. Pentru localitatea Păuca nu am reușit să ajungem în posesia ultimei statistici). Se poate observa că doar în comuna Păuca există o populație neromânească mai numeroasă, dar nici aceasta nu depășește numărul populației românești din localitate. Populația maghiară, azi aproape inexistentă în celelalte localități, chiar și înainte de 1920 era alcătuită doar din reprezentanții administrației de atunci.

⁵ E cunoscut faptul că cele mai multe dintre documentele transilvănene au fost depozitate în arhiva capitlului din Alba-Iulia și că acestea au fost devastate în mai multe rânduri: mai întîi în 1241 de tătari, apoi în 1277 și 1308 de sași (vezi Ion Moga, *Les Roumains de la Transylvanie au Moyen Âge*, p. 9–10). În afară de aceasta, din catalogul critic al documentelor regatului maghiar dintre 1001 și 1270, dintr-un total de 1750 de documente, doar 55 se referă și la românii din Transilvania (*ibid.*, p. 10). Tot Ion Moga (*op. cit.*, nota 3) relatează că documentele privitoare la trei localități românești, Mihalt, Cistei și Crăciunelul de Jos, (prima cercetată și de noi), au fost omise de *Documenta historiam Valachorum im Hungaria illustrantia usque ad annum 1400 p. Christum*, Budapesta, 1941.

⁶ Vezi K. Horedt, *Contribuții la istoria Transilvaniei, sec. IV–XIII*, Buc., 1958, p. 113, *Istoria României, II*, București, Editura Academiei, 1962, p. 73.

⁷ *Istoria României II*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

slave anterioare venirii maghiarilor în Transilvania. Prisăcile reprezentau sisteme de apărare folosite, se pare, frecvent de români în vechime, formate prin „îngrădituri mari de copaci” în locurile libere din păduri, acestea singure oferind mijloace naturale de apărare⁹. În acest sens, menționăm și localitatea *Prisaca*, în apropierea regiunii de care ne ocupăm, a cărei nume a fost tradus de oficialitatea maghiară prin *Szekásgyepű* (=Prisaca de Secaș).

Documentele care ni s-au păstrat dinainte de năvălirea tătarilor (1241) sînt o raritate. De aceea urmărirea lor (a documentelor) înainte de această dată ar fi o muncă de cele mai multe ori sortită eșecului¹⁰. A căuta, apoi, numiri românești, chiar după această dată, e, de asemenea, destul de dificil, știut fiind faptul că administrația a tradus adesea numele românești, îndosebi toponimele majore, dar și numeroase nume de localități mai modeste și chiar nume de locuri de pe trupul de moșie al satelor. Totuși, analizînd lingvistic toponimia minoră, ne dăm imediat seama, că ea este aproape în întregime românească.

Prima atestare documentară pe care o cunoaștem din regiunea studiată de noi este aceea a localității *Broșteni*, care e menționată în anul 1296 sub forma *silva Kerechnuk*¹¹ (în traducere românească *Pădurea Rotundă*), apoi *villa Kerechnuk* și *Kerechnuk*, în 1298¹². La hotarul dintre satele Broșteni și Păuca se află astăzi o pădure numită *Rotundu*. E posibil ca numele vechi al localității Broșteni să provină de la numele locului împădurit numit *Rotundu*, lîngă care se va fi aflat vatra veche a satului. În cazul acesta, numele vechi al localității, în grafia documentului de la cancelaria maghiară *silva Kerechnuk*, ar fi o traducere a numelui românesc (*Pădurea*) *Rotundă*¹³. În 1302, Petru, episcopul Transilvaniei, emite un act prin care „îngăduie fraților lui din capitlu” să strîngă în întregime dijmele din satele *Kerechnuk* și *Cheregeud*¹⁴. Reapare în documente în 1431¹⁵ și 1461 sub forma *Kerek*¹⁶; în 1510 *Kiskerek*¹⁷, în 1733 *Kis-Kerek*¹⁸, iar în 1750 *Kiskerek*¹⁹. Numele actual al satului, în grafia

⁹ Silviu Dragomir, *Cîteva urme ale organizației de stat slavo-române*, DR, I, p. 145—161; Nicolae Drăganu, *Românii în veacurile IX—XVI pe baza toponimiei și a onomasticii*, București, 1933, p. 232; *Istoria României*, II, p. 72.

¹⁰ Nicolae Drăganu *op. cit.*, p. 426.

¹¹ Vezi Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, I, București, 1967, p. 106.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ Vezi V. Frățilă, *Vechimea unor toponime din centrul Transilvaniei*, în LR, an. XIX (1970), nr. 3, p. 233.

¹⁴ *Cergău*, localitate în jud. Alba, *Documente privind istoria României, veacul XVI. C. Transilvania*, vol. I (1301—1320), București, 1950, p. 19—20 (abreviar *Docum.*, I) (1301—1320).

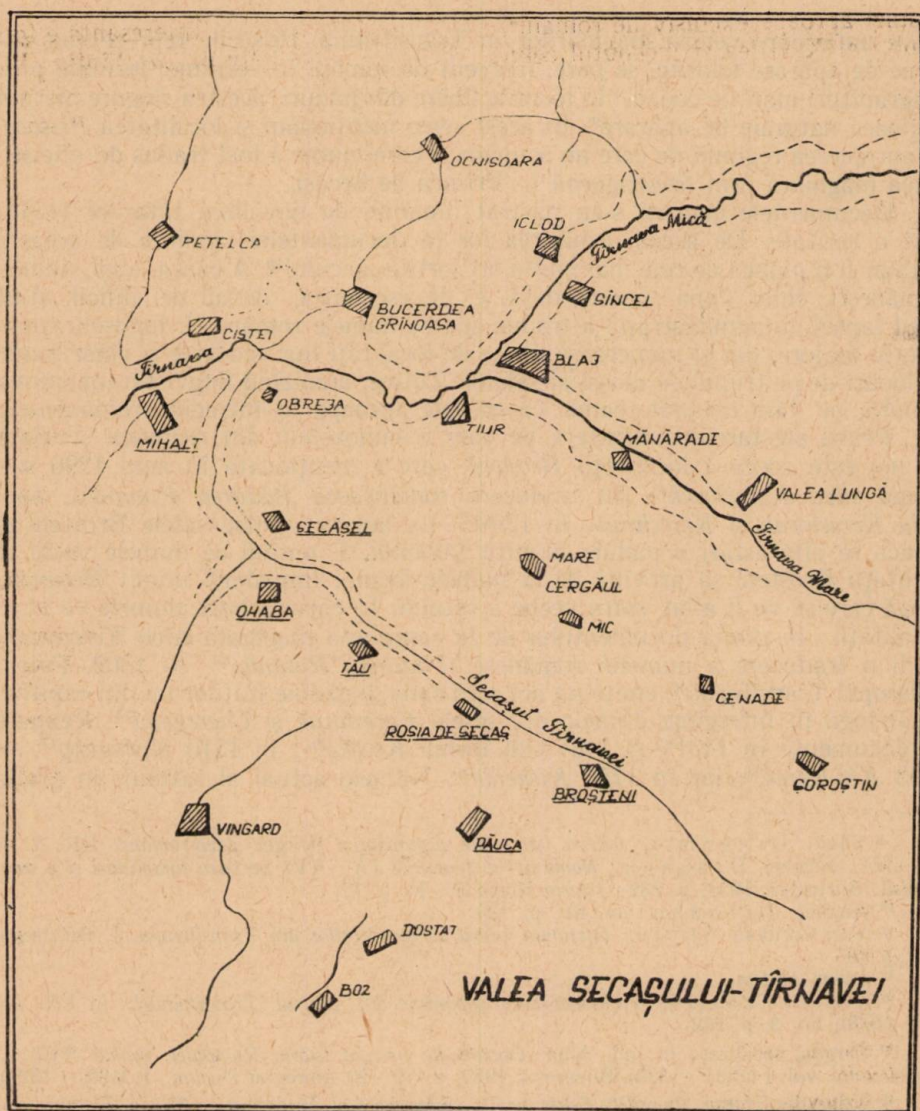
¹⁵ Iczhovits Emma, *Az erdély Fehér megye a középkorban*, Budapesta, 1933, p. 57 (abreviar Iczhovits), apud Coriolan Suciu, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ Păclișanu, *Un registru al quinquagesimei din 1461*, în albumul dedicat fraților Alexandru și Ion I. Lăpedatu la împlinirea vârstei de 60 de ani, București, 1936, p. 600 (abreviar *Păclișanu*), apud Coriolan Suciu, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷ Iczkovits, p. 57, apud Coriolan Suciu, *op. cit.*, p. 106.

¹⁸ Augustin Bunea, *Episcopul Inocențiu Klein*, Blaj, 1900, apud Coriolan Suciu, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹ Augustin Bunea, *Episcopii Petru Pavel Aron și Doinisiu Novacovici sau istoria românilor transilvăneni de la 1771 pînă la 1764*, Blaj, 1902, apud Coriolan Suciu, *op. cit.*, p. 106.



maghiară *Brostyén*, apare abia în 1839²⁰. Probabil că acest nume l-a luat atunci cînd localitatea a fost mutată de lîngă pădure pe valea Secaşului, care e plină de bălți și lacuri. De aici și numele Broșteni²¹.

²⁰ Lenk Ignaz von Treuenfeld., *Siebenbürgens geographisch-topographisch-statistisch-hydrographisch und orographisches Lexikon*, vol. I-IV, Viena 1839 (abreviat Lenk), apud Coriolan Suciu, *op. cit.*, p. 106.

²¹ Pentru alte localități numite astfel și explicate în același mod, vezi Iorgu Iordan, *Toponimia românească* București, 1963, p. 61-62 (abreviat Iorgu Iordan, *Top. rom.*).

A doua localitate, dintre cele de care ne ocupăm, amintită în documente este *Roșia de Secaș*. În anul 1306, satul e menționat sub forma *Verese gyház*²². Reapare apoi într-un document din 25 mai 1313, în care se menționează că Ladislau, voievodul Transilvaniei și comite de Solnoc, face un schimb de moșii cu comitele Daniil, fiul lui Chel de Cîlnic. Printre aceste moșii sau sate este amintită și *Roșia de Secaș*, însă sub numele de *Verese gyház*, aparținând comitatului Secaș, în document *Zekes*²³. Numele localității poate fi deci o traducere în maghiară a românescului *Biserica Roșie* (magh. *Vörösegyház* „biserica roșie”²⁴ < *vörös* „roșu”, *egyház* „biserică”). Marcîndu-se hotarul satului, în documentul citat apar și unele toponime minore, pe care le-am putut identifica în numirile culese de noi. Este vorba de locurile denumite *Bozkosar* (în document), azi *Hula lu Băscău* și de *Zynpotoka*, azi *Valea lu Sin*. Iată deci că toponime minore provenite de la nume de persoane, cum sînt *Sin* [*Zyn(potoka)*] și *Băscău* [*Bozko(sar)*], se păstrează de mai bine de șase veacuri și jumătate, deși numele proprietarilor s-au putut schimba de nenumărate ori. Faptul trebuie relevat în mod deosebit pentru că dacă numele localităților *Păuca* și *Mihalt* provin tot de la nume de persoană, atestate, de asemenea, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, ele s-au putut menține și datorită oficialității, pe cînd celelalte două s-au păstrat numai prin tradiția orală, populară, de o populație românească care trebuie să presupunem că a fost în permanență aici²⁵. O altă concluzie care se poate trage este aceea că maghiarii au tradus numirea românească *Valea lui Sin*, prin *Zynpotoka*, iar pe *Hula lu Băscău* (e greu de spus care va fi fost termenul românesc pentru actualul *hulă*) prin *Bozkosar*²⁶. În sfîrșit, dacă e dovedit că românii au existat în această regiune înainte de stăpînirea maghiară, populația maghiară sau de altă origine fiind aici întodeauna minoritară față de cea românească, „masa” toponimică fiind și ea românească, trebuie să presupunem și pentru alte foarte multe din toponimele românești o vechime destul de mare²⁷.

La 22 iunie 1313, Carol, regele Ungariei, întărește cu privilegiul său schimbul de moșii dintre Ladislau și Daniil²⁸. După 7 ani, în 1320, capitlul bisericii Transilvaniei, la rugămintea lui Nicolae, fiul comitelui de Cîlnic, și la rugămintea altui Nicolae, fiul lui Solomon, transcrie privilegiul din 1313 și-l întărește cu pecete²⁹. În amîndouă aceste acte este menționată localitatea *Roșia de Secaș*, sub numele *Verese gyház*. Satul reapare în documente în 1335, cînd Ioan, preotul de *Roșia de Secaș*, a plătit arhidiaconatului de Alba douăzeci de dinari³⁰.

²² Vezi Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, II, p. 85.

²³ *Docum.*, I, (1301—1320), p. 211—214.

²⁴ După tradiția locală, vatra satului ar fi fost „la ieșirea din *Cărări* spre Blaj; acolo era o besărecă și prodagea; apa o dus pămîntu de să vedeau oasăle; stăteau [motrții] cu fața în sus; [bisericii] i să spunea *Besărica Roșie*. Prin sat [vatra actuală a satului] erau numa lacuri și numa bălți.”

²⁵ Vezi V. Frățilă, *loc. cit.*, p. 234.

²⁶ Cf. însă șar „limita de sus a coastei”, „creasta topografică” la Petre V. Rotaru și George A. Oprescu, *Lexicon toponimic*, București, 1943, p. 67.

²⁷ Vezi G. Giuglea, *Cheie pentru înțelegerea continuității noastre în Dacia prin limbă și toponimie*, „Geopolitica și geoistoria” II, 1944, nr. 1, p. 9.

²⁸ *Docum.*, I, (1301—1320), p. 216.

²⁹ *Ibid.*, p. 368—369.

³⁰ *Docum.*, III, (1331—1340), p. 206.

În mai 1336 se hotărăște moșia Cergăului, care se mărginește cu pământul *Werusyghaz*³¹. În 8 februarie 1345, comitele Mihail, „rămânând fără moștenitori de parte bărbătească, a dăruit [. . .] toate moșiile sale“, printre care și *Vereseg-haz*³².

Următoarea localitate amintită în documente este *Păuca*. În anul 1309, la Buda, Filip de Sardinia, auditorul general al cardinalului Gentile, legat papal de Ungaria, judecă pricina dintre capitlul din Alba-Iulia și decanatele săsești. Printre parohii, preoții, și clericii din dieceza Transilvaniei, alături de preoții din arhidiaconatul de Tîrnava-Mare, de obștea preoților din Tîrnava-Mică și din Țapu³³ e amintit și Iacob de *Duabus-Turribus*³⁴, adică de Păuca. La 29 mai 1313, Ladislau, voievodul Transilvaniei și comiții Daniil și Nicolae au făcut un schimb de moșii. E vorba de satele *Gregorjaya*³⁵ și *Veresegihaz*³⁶. Documentul este de mare importanță pentru explicarea numelui localității Păuca, deoarece, marcându-se hotarele susnumitelor moșii sau sate, se arată că pământul Roșia de Secaș se mărginește cu pământul fiilor lui *Pouka*, numit *Cheuturn*³⁷. Prin urmare, numele localității provine de la cel al proprietarului *Puoka*, menționat la începutul secolului al XIV-lea. Numele de persoană *Păuca* pare să provină din n. pers. magh. *Poka* (pentru *o* > *ău* cf. *Toth* > *Tăut*, *Rot* > *Răut* etc.). Un nume *Pouka* este amintit într-un document și mai vechi, datînd din anul 1223³⁸, emis de Andrei, craiul Ungariei, care donează o moșie a românilor (*terram exemtam de Blaccis*) unui cleric *Gocelin*, prin *Pouca*, feciorul lui Eliachim. Terenul donat se află în imediata apropiere a regiunii noastre.

După 15 ani, în 13 martie 1328, la Vișegrad, regele Carol al Ungariei, la cererea lui Toma, prepozitul de Sibiu, care avea în proprietate o ocină de sare la Ocna Sibiului, poruncește capitlului din Alba Transilvaniei să trimită un om de crezare, adică pe *Gheorghe de Aqua Frigida*³⁹, sau pe comitele Hening din satul *Poka*⁴⁰, care urma să participe la stabilirea adevărului cu privire la sus-numita ocină de sare⁴¹. Dintr-un document din 8 mai, același an, aflăm că Hening, comitele de *villa Poka*⁴² s-a înfățișat la Ocna Sibiului împreună cu magistrul *Bulchu*, arhidiaconul de Satu-Mare, și au stabilit că ocna respectivă a fost stăpînită și folosită din vechime de Toma, prepozitul de Sibiu⁴³. Dintr-un registru de plată a dijmelor pe anul al treilea, în ajunul „sărbătorii tuturor sfinților“, în anul 1333⁴⁴, aflăm că Ioan, parohul de *Duabus-Turribus* [de Păuca],

³¹ Roșia de Secaș. *Ibid.*, p. 386.

³² Roșiade Secaș. *Docum.*, IV, (1341–1350), p. 223. Pentru atestările numeroase, ulterioare, vezi Corolilan Suci u, *op. cit.*, II, p. 85.

³³ Localitate în jud. Sibiu.

³⁴ *Docum.*, I, (1301–1320), p. 93–94.

³⁵ Ungurei, localitate în jud. Alba.

³⁶ Roșia de Secaș, localitate în același județ.

³⁷ Păuca.

³⁸ Vezi Gheorghe Sîn c a i, *Opere*, I, *Hronica românilor*, tom. I, București, 1967, p. 386.

³⁹ Călvăsăr, localitate în jud. Sibiu.

⁴⁰ Păuca.

⁴¹ *Docum.*, I, (1301–1320), p. 250.

⁴² Păuca.

⁴³ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁴ Documentul datează din 1334.

a plătit douăzeci de dinari⁴⁵, iar în 1335, același paroh Ioan [*de Duabus Turribus*] plătește arhidiaconatului de Alba aceeași sumă⁴⁶. Peste doi ani, în 1347, Păuca apare de două ori în documente, o dată sub o formă care ne interesează îndeaproape, *Pokafalua Ludnuk*⁴⁷, a doua oară sub forma *Kissebkerethnuk*⁴⁸.

Cea mai veche atestare pentru comuna *Mihalț* datează din 1319, când apare sub denumirea *Kuzepwinch nunc Mihalchfalva*⁴⁹. Reapare, apoi, într-un document din 1332, în care se arată că Matei, preotul de *Mihalch*⁵⁰, plătește arhidiaconatului de Alba patruzeci de dinari, și în altul, din 1333, în care același preot de *Mihalt*⁵¹ plătește suma de douăzeci și patru de dinari.

După 14 ani, în 25 august 1347, Petru, voievodul Transilvaniei, emite un act prin care se arată că Gheorghe, fiul lui Poka, nobil de *Pokafolua* (sau *Pokafalu Ludnuk*), s-a dovedit vinovat față de Critsina, soția lui Matei de *Myhalchfolwa*⁵².

Din 16 ianuarie 1349 datează un act de mare însemnătate pentru explicarea originii numelui comunei Mihalț. Potrivit acestui document, magistrul Solomon, arhidiacon de Turda, dă de știre, „că, înfățișându-se înaintea noastră la judecată, pe de o parte Ladislau, fiul lui *Mihalch de Myhalchhaza*⁵³, ca pîrîș, iar pe de alta, Ștefan, fiul lui Dominic, nobil de *Wrusfa*⁵⁴, acel Ladislau ne-a spus și arătat în fața judecății, că, deoarece, potrivit obiceiului toate surorile sale, care se trag ca și el din același tată, pot să aibă și au drept < cu toatele > numai la a patra parte din moșiile acestuia, iar a patra parte din moșia sa *Mihalt*, numită altfel *Kuzepwynch* se găsește, în urma unei danii a sus zisului *Myhalch*, tatăl său, în întregime < în stăpînirea > numitului Ștefan de Orosfaya, fiul surorii sale, < și deoarece > acum el este chemat și tras în judecată de niște alte surori ale sale pentru această pătrime ce li se cuvine lor, crede că poate fi descărcat față de toate surorile sale cu acea pătrime ce se găsește în stăpînirea lui Ștefan, și de aceea el vrea să audă și să afle temeiul și pricina daniei acelei pătrimi pomenite ce se află în stăpînirea acestui Ștefan și vrea să ia cunoștință de acel privilegiu dat cu privire la numita danie⁵⁵.

Prin urmare, numele satului *Mihalț* provine de la numele de persoană *Mihalch* (citit *Mihalt* < magh. *Mihalczy*). Localitatea mai este foarte des atestată și în alte documente din 1404, 1408, 1461, 1733, 1750, 1760–1762, 1850, 1854⁵⁶.

Prima atestare pentru localitatea *Tău* datează din anul 1335, când < *Tyba* >, preotul din *Thokaka* [greșit în loc de *Thohata*⁵⁷] a plătit arhidiaconatului de Alba douăzeci de dinari⁵⁸. Următoarele atestări documentare îl menționează

⁴⁵ *Docum.*, III, (1331–1340), p. 180.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁷ *Docum.*, IV, (1340–1350), p. 393–395.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 407–408.

⁴⁹ Iczkovits, p. 59, apud Coriolan Suci u, *op. cit.*, I, p. 397.

⁵⁰ *Docum.*, III, (1391–1340), p. 124.

⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

⁵² *Docum.*, IV, (1341–1350), p. 393.

⁵³ *Idem.*, p. 470.

⁵⁴ Oroșfaia, sat în jud. Mureș.

⁵⁵ *Docum.*, IV (1341–1350), p. 469–470.

⁵⁶ Vezi Coriolan Suci u, *op. cit.*, I, p. 367.

⁵⁷ *Docum.*, III, (1331–1340), p. 207, nota 3.

⁵⁸ *Docum.*, III, (1331–1340), p. 207.

sub formele: *Thohath* (1461), *Tohallia* (1587–1589), *Thohat* (1602), *Tohat* (1733), *Teul* (1750), *Tohát* (1760–1762), *Teu*, *Wassersdorf* (1850), *Tohát*, *Weyersdorf*, *Tău* (1854)⁵⁹.

Ohaba e menționată în documente pentru prima dată în 1372 sub denumirea *villa Wyfalw*⁶⁰. În următoarele atestări poartă numele: poss. *Wyfalw* (1410), *Wyfolu* (1417) *Wyfalu* (1418, 1435, 1437), *Vijfalu* și *Wyfalw* (1461), *Newdorff* (1488), *Ohaba* (1733), *Ohába*, *Neudorf* și *Ohaba* (1854) și *Székásszabadja* (1913)⁶¹.

Deși localitatea e atestată în documente abia spre sfârșitul secolului al XIV-lea, ea trebuie să fie mult mai veche, probabil din timpul simbiozei slavo-române. Așezările numite *Ohaba* sau *Ohăbița* sînt destul de numeroase în partea de sud-vest a țării: 23 în Banat, 10 în Hunedoara, 3 în Arad și 9 în Oltenia. Ele denumeau o organizație de stat slavo-română, anterioară stăpînirii maghiare sub care, după Silviu Dragomir, „nu s-ar fi putut moșteni astfel de numiri”⁶². *Ohabele* erau „proprietăți intangibile”, scutite de dări față de domnitor⁶⁴.

Cu timpul însă și locuitorii acestui sat liber au devenit iobagi. Faptul e dovedit indirect și de existența în hotarul aceleiași localități a unui toponim ca *Părău Dijmului* (proprietate ce aparținea, probabil, unui care strîngea dijma de la iobagi), alături de altele care poartă în ele amintirea *ohabelor*: *Dósu Hăgi* (= *Dosu* (*O*)*hăbii*) și *Făța Hăgi* (= *Făța* (*O*)*hăbii*).

Secășelul, numit astfel doar din anul 1932⁶⁵, purta înainte numele: *Beșinău*, (magh. *Székás—Besenyő* sau *Buzósbesenyő*). Localitatea e menționată în documente abia din anul 1509, cînd apare sub forma *Bezenew*⁶⁶. Atestările următoare îl menționează sub formele: *Oláhbeseniő* (1620), *Beeseneu* (1733), *Besineu* (1750), *Besenyő* (1760–1762), *Bessenjö*, *Bessenyou* (1850), *Besenyő*, *Heiden-dorf*, *Beșineu* (1854)⁶⁷.

Localitatea trebuie să dateze cel puțin din secolul al XIII-lea cînd alături de români sînt amintiți, în această regiune pecenegii așa cum dovedesc menți-

⁵⁹ Vezi Coriolan Suciu, *op. cit.*, II, p. 184.

⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 10.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 523.

⁶³ Silviu Dragomir, *Cîteva urme ale organizației de stat slavo-române*, DR, I, p. 119–150.

⁶⁴ Pe lângă studiul lui Silviu Dragomir, vezi și Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 532 și Aurel Sacerdoțeanu, *Continuitate și unitate în istoria medie a românilor*, în volumul colectiv *Unitate și continuitate în istoria poporului român*, București, 1968, p. 113–115.

Originea latinească a apelativului românesc *ohabă* (<lat. *habitatio* „locuință sau *habitus* „stare”), propusă de A. Sacerdoțeanu, *loc. cit.*, p. 115, trebuie respinsă, ea opunîndu-se legilor de evoluție a sunetelor limbii latine în română (*h* și *-b-* intervocalic în cuvintele românești moștenite din latină nu s-au păstrat). Așa încît trebuie să acceptăm explicarea termenului prin limba slavă, cum o făcuse deja Ion Bogdan, *Ohabă-ohabnic* în „Convorbiri literare”, XL (1906), p. 295–299 și apoi toți cercetătorii care s-au ocupat de acest termen (Silviu Dragomir, *loc. cit.*, p. 119–150, Nicolae Drăganu, *Rom.*, p. 241, ș.u., Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, p. 523, Ivan Popović, *Geschichte der serbokroatischen Sprache*, Wiessbaden, 1960, p. 121. Și ultimul consideră termenul ca moștenit din dialectul slavilor vechi din Dacia. Vezi și V. Frățilă, *loc. cit.*, p. 236.

⁶⁵ Ioan Pascu, *Monografia comunei și a școlii din Secășel*, Blaj, 1945, p. 5.

⁶⁶ Coriolan Suciu, *op. cit.* p. 113.

⁶⁷ *Ibid.*

uni ca : *silvam Blacorum et Bissenorum* . . . ; *Blacis et Bissenis*⁶⁸. După Nicolae Drăganu, „traducerea săsească a unor nume de-ale satelor pecenege din Ardeal (*Hëndraf*, *Hendrof*=„Heidendorf“, alături de *Betschanûden*) sînt o dovadă că aceștia (pecenegii) existau încă neasimilați de români și de cumani, chiar la venirea sașilor”⁶⁹. De existența pecenegilor în ace stă regiune ne amintesc și toponimele : *Beșinău* (azi *Valea—Izvoarelor*, localitate, lângă Luduș) care apare în documente încă din 1349 sub denumirea *Beseneu*⁷⁰, *Dealul—Beșinoul*⁷¹ ; lângă Sibiu, toponimicul *Handor*⁷², de pe teritoriul comunei Poiana—Sibiului, care nu e altceva decît corespondentul săsesc al lui Beșinău, și, în sfîrșit *Bezermen Zanchal*⁷³ (=Sîncelul peceneg) sau numele de persoană *Basarab*⁷⁴, considerat de unii cercetători ca fiind de origine pecenegă, atestat pentru prima dată în Transilvania, din Sîncel, (localitate în jud. Alba), în 1341⁷⁵.

Obreja apare în documente de abia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, sub următoarele forme : *Obráza* (1760—1762), *Obrázsa*, *Obráze* (1850), *Obrázsa*, *Obreja* (1854)⁷⁶.

Tulburările religioase care cuprind Transilvania la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, trecerea unei părți a românilor la biserica „unită“ au fost evenimente cunoscute și pe valea Secașului. Din această epocă avem știri despre unii tineri care au învățat la școlile românești din Blaj. În 1765 printre școlile românești înființate de Petru Pavel Aron se numără și cele din Broșteni și Prisaca, avînd ca învățători pe Vasile Neagoe și Popa Toma⁷⁷.

De numele văii Secașului se leagă și prima culegere mai voluminoasă de texte folclorice, datorată unuia dintre cărturarii originari din această regiune, Nicolae Pauleti⁷⁸ — care l-a avut profesor la Blaj pe Timotei Cipariu. Frămîntările anului 1848 au fost cunoscute și aici. Amintirea tragică a represiunii o găsim și în toponime de tipul *La Furci*, din hotarul localității Tău.

Ocupația principală a locuitorilor este și astăzi agricultura și creșterea vitelor. În fiecare comună se găsește o cooperativă agricolă de producție. Viața economică a satelor de aici gravitează spre Blaj, orașul cel mai apropiat.

Noile realități sînt și ele oglindite în toponimia minoră a regiunii.

* * *

Este cunoscut faptul că unul din punctele de plecare ale numirilor topice îl constituie „forma, așezarea, culoarea și alte însușiri ale locurilor respective, adică înfățișarea sau natura lor topografică“ (Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 18).

⁶⁸ Vezi *Istoria României*, II, 47, 69; Nicolae Drăganu, *Rom.*, p. 515.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 514

⁷⁰ Nicolae Drăganu, *Rom.*, p. 515; Coriolan Suciu, *op. cit.*, II, p. 228.

⁷¹ Nicolae Drăganu, *Rom.*, p. 515.

⁷² Eugen Tănase, *Toponomia comunei Poiana-Sibiului*, AUT, V, 1967, p. 23.

⁷³ Nicolae Drăganu, *Rom.*, p. 515 rîndul 25 și 523, nota 4.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 521.

⁷⁵ *Docum.*, IV (1341—1350), p. 5. Vezi și V. Frățilă, *loc. cit.*, p. 236, nota 22.

⁷⁶ Vezi Coriolan Suciu, *op. cit.*, II, p. 6.

⁷⁷ Augustin Bunea, *Episcopii Petru Aron și Dionisiu Novacovici* . . . Blaj, 1902, p. 365.

⁷⁸ *Cîntări și strigături de cari cîntă fetele și feciorii jucînd*, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838. Vezi ediția critică a lui Ion Mușile a apărută în Editura Academiei, București, 1962.

Categoria aceasta de toponime de pe valea Secaşului-Tîrnavei este cea mai numeroasă şi mai variată. O parte dintre toponimele care denumesc forme de teren provin de la apelative. Astfel, numai *coastă* intră în 16 denumiri topice, *grui* în 15, *groapă* în 10, *luncă* şi *luncuţă* în aproape 30; *răzor* apare de 11 ori, *ripă* de 6 ori, *şes* de 8 ori, *vale* de 23 de ori etc. Alte toponime provin de la apelative astăzi dispărute din grai, cum ar fi: *măgură*, *zăpode* etc.

O altă categorie de toponime se referă la compoziţia geologică a terenului: *Arină*, *Baia de Kătră*, *În Kêtriş*, *Prundu*, *În Sărătură*, *Zlatina* etc.

Extrem de numeroase (peste 130) sînt toponimele referitoare la apă şi la umiditatea terenului. Numărul lor mare nu se datoreşte atît varietăţii lor, cît mai ales frecvenţei destul de ridicate a unor dintre ele: *părău* apare de 22 de ori, *fîntînă* de 36 de ori, *lac* şi derivatele lui de 11 ori, *baltă* de 6 ori etc.

Destul de numeroase sînt şi toponimele care denumesc vegetaţia. Ca o remarcă generală este de observat faptul că pe cele mai multe dintre locurile provenite de la nume de copaci, pomi, tufişuri etc., vegetaţia a dispărut, doar numele topic mai amintindu-ne de ceea ce creştea odată pe aceste locuri. Interesant este faptul că adesea chiar toponimele în componenţa cărora intră apelativul *pădure*, denumesc terenuri agricole ori păşuni. Şi aici vom găsi toponime provenite de la apelative azi necunoscute în graiul localnicilor: *Hînsu*, *Sub Rădea* etc.

Toponimele provenite de la faună sînt puţine atît sub raport numeric, cît şi din punct de vedere al varietăţii. O parte din ele sînt legate de creşterea vitelor (*Lunca Boilor*, *Balta Țiţailor*, *Opritu de Yite* etc.).

O altă categorie de toponime o formează cele referitoare la diferite ocupaţii: agricultură, viticultură, grădinărit, morărit etc. O menţiune specială merită cele referitoare la viticultură. Viţa de vie este cultivată pe scară destul de largă aici. Aşa se explică faptul că termenul *vie* (şi derivatele lui) apare de 26 de ori în toponimia regiunii studiate.

Toponimele provenite de la antroponime sînt, după cele care au ca punct de plecare diferitele forme de teren, cele mai numeroase. Ele se referă la persoanele care au avut în proprietate locul respectiv. Între cele mai vechi se numără antroponimele *Băscău* şi *Sin*, care apar în documentul din 1313 şi pe care le-am analizat mai sus (vezi p.4). Destul de vechi trebuie să fie şi cele despre al căror nume locuitării de azi ai regiunii nu mai ştiu nimic. Amintim cîteva: **Beclean**, (*Masa*) **Becî**, (*Valea lu*) **Bun**, (*Fîntîna*) **Bunii**, (*Gruiu*) **Bunii**, (*Rozoarele lu*) **Golea**, (*La Bolboaca lu*) **Susană** etc.

Alte toponime se referă la viaţa socială. În această categorie se încadrează toponimele în care intră termenii: *biserică* (*Podu Bisericii*, *Lunca din Iclejia Bisericii Catolice*), *cruce* (*Calea Crucii*, *La Cruce* etc.), *progade* „cimitir”: *Progadea*, *Progadea ai Nouă* etc. Tot aici se încadrează şi toponime ca: *Grădina ai Domnească*, *Locu Domnesc* etc.

Trebuie să reamintim şi toponimele *Dosu Hăgi*, *Faşa Hăgi*, *Părău Dijmului* pe care le-am mai discutat.

Numele de locuri și numele de persoane, deci toponimele și antroponimele, pot fi studiate și din punct de vedere lingvistic, știut fiind faptul că acestea, la început, au provenit din apelative, având deci un conținut semantic, implicat de numele comune care au stat la baza lor. În continuare ne vom ocupa de studiul lingvistic al toponimicelor de pe valea Secașului privind diferitele compartimente ale limbii: fonetică, morfologie și sintaxă, formarea cuvintelor.

Fonetică

Accentul. Accentul ca în slava veche îl are hidronimul **Tîrnăva**. De fapt, acesta e accentul popular de la izvoarele Tîrnavei pînă la vărsarea în Mureș, lîngă Mihalț. Tot ca în slava veche se păstrează accentul și în **Grădina Brăzgișeștilor** (M.), **Grădina Decenilor** (M.), **După Grădină** (Ob). Același accent îl are și apelativul *grădină* la Mihalț și Obreja. În restul regiunii studiate, accentul este ca în limba literară: **Grădina ai Domnească** (S.), **După Grădină** (R.).

Vocalismul

E se păstrează netrecut la *ă* după grupul consonantic *cr*—în **Crepătura Hulii** (R.). Același fonetism îl găsim și la verbul *a* (*se*) *crepa* ca și la derivatele lui, în toate satele de pe valea Secașului-Tîrnavei, precum și în părțile Sibiului, în Munții Apuseni, pe valea Tîrnavei-Mici, în Valea Crișului Negru, deci în partea de sud a Transilvaniei, și în Oltenia⁷⁹.

Ă se păstrează netrecut la *i* în **Năsîp: Grokele alî de Năsîp** (S.) (<v.sl. *nasûpŭ*). Același fonetism îl are și apelativul nu numai aici ci și pe valea Tîrnavei—Mici și pe valea Crișului Negru⁸⁰.

Â protonic se transformă în *a* în toponimicele **Pașune** (T.), **Pușcarie** (T.). Aceasta e una din caracteristicile fonetismului graiului din Tău. Sporadic, se întâlnește și în graiul din Ohaba și Roșia de Secaș, dar în numele de locuri nu l-am înregistrat.

Consonantismul

Labialele urmate de *i*, se palatalizează. *B+i>g*: **Dosu Hagi** (O.), **Fața Hagi** (O.).

P+i>k: **Cînekile** (M.), **În Cînek** (S.), **În Grok** (P.), **Grokele alî de Năsîp** (S.), **Baia de Katră** (O.), **În Ketriș** (Ob.), **În Kir** (S.), **Kiscu Măgeratului** (O.),

⁷⁹ Teofil Teahă, *Graiul din valea Crișului Negru*, București, 1961, p. 34.

⁸⁰ Ibid. p. 39.

Plok (M.), (R.), La Plok, În Rîk (M., S.), După Rîk (R.), Rîkile lu Mihai (M.), Skini

$M+i > n$: Nihalț (M.), Șesu Mic (S.), Valea Nică (O.), Adăpostu Nic (O.), Tășu Nic (O.), Zăpodia Nică (O.), Satu Nic (O.), Stătuina Nică (M.), Calea Nihalțului (S.), La Nihălțănî (S.), Lacu din Nîljoc (B.), Părău Nezuini (O.).

$V+i > Y$: Royină (S.), Royinî (B.), După Yii (B.), O., Calea de sub Yii (O.), Yilia lu Zalani (R.), Yiile (R.), Yiile din Deal (S.), Yiile Vek (B.), Coasta Yiilor (B., O., S.), Dealu Yiilor (O.), Potecu Yiilor (B.), Crucea Yiilor (B.), Calea Yiiilor (P.), Opritu de Yite (T.). Dacă, în general, $v+i > y$, în graiul din Broșteni Roșia de Secaș, Păuca, Ohaba, Tău, Secășel, uneori $v+i$ se transformă în g : Rogină (T.), Rogina (O.), Gura Rogini (O.), Gișoara (O.), Balta Gișailor (S.). La Mihalt și Obreja $v+i < \hat{z}$: Ziile (M.), Ziile lu Sivistean (Ob.).

Africatele $\hat{c}$, $\hat{g}$ se păstrează nealterate în Broșteni, Roșia de Secaș, Ohaba, Păuca, Tău, Secășel, dar se transformă în $\hat{s}$, $\hat{z}$ în Mihalt și Obreja: Gaura Cerni (R.), Yiile de la Cînade (B.), Dealu Cui (P.), Cruța Yiilor (B.), Calea Cruți (R.), Coasta Sisteiului (M.), Coasta Crășunelului (M.), Crușa Coșlariului (M.), Kiscu Măgeratului (O.).

Pare-se că uneori $\hat{c}$ urmat de vocalele labiale o , u nu devine $\hat{s}$ nici în Mihalt și nici în Obreja: Cîra (M.), și Dumelcu.

Consoanele s , z , $\hat{t}$ sînt dure. După ele nu urmează nici odată e , i , ea , ci , $\hat{a}$, i , a : Pușu Săc, La Zid (Ob.), Luncuță, Băltășinu (P.), Gruieță, Finață, Nihălțan.

În ce privește constrictivele prepalatare $\hat{s}$, j avem două arii: una cu $\hat{s}$, j mulți ($\hat{s}$, j), cuprinzînd localitățile Broșteni, Păuca, Roșia de Secaș, Ohaba, Tău, Secășel și alta cu s , j duri, în Mihalt și Obreja: La Coșarcă (T.), Pașune (T.), Șesu (T.), Șesu Berghinului (O.), Șesu Broșteni (P.), Șesu Mare (S.), Șesu Nic (S.), Șesu Roșii (P.), Șesu Tăului (O.), Roșia (R.), dar Șasu Ziilor (M.), Culdușal (M.), Ziile lu Beșinaru (M.), Șipotu (R.), dar Șipotu Obreji (M., Ob.); Gruiu Doji (B.), Părău Jidovului (P.), dar Șipotu Obreji (M., Ob.).

Un fenomen fonetic caracteristic graiului de pe Secașul Tîrnavei, însă care se întinde, sepre vest, pînă la Secașul-Sebeșului⁸¹ și, spre sud, pînă lîngă Sibiu⁸², este transformarea lui s și z în unele grupuri consonantice ($\hat{s}\hat{t}$, $\hat{s}\hat{k}$, $\hat{z}\hat{d}$, $\hat{z}\hat{n}$) urmate de e , i , ea în $\hat{s}$, respectiv în j . Astfel $\hat{s}\hat{t}\hat{e}\hat{a} > \hat{s}\hat{t}\hat{e}\hat{a}$, $\hat{s}\hat{t}\hat{e}\hat{l}\hat{e} > \hat{s}\hat{t}\hat{e}\hat{l}\hat{e}$, $\hat{s}\hat{k}\hat{i}\hat{n} > \hat{s}\hat{k}\hat{i}\hat{n}$, $\hat{z}\hat{e}\hat{r}\hat{p}\hat{e} > \hat{s}\hat{t}\hat{e}\hat{r}\hat{p}\hat{e}$, $\hat{p}\hat{o}\hat{v}\hat{e}\hat{s}\hat{t}\hat{e} > \hat{p}\hat{o}\hat{v}\hat{e}\hat{s}\hat{t}\hat{e}$, $\hat{g}\hat{a}\hat{z}\hat{d}\hat{e} > \hat{g}\hat{a}\hat{j}\hat{d}\hat{e}$, $\hat{t}\hat{r}\hat{a}\hat{z}\hat{n}\hat{i} > \hat{t}\hat{r}\hat{a}\hat{j}\hat{n}\hat{i}$, $\hat{t}\hat{r}\hat{a}\hat{z}\hat{n}\hat{e}\hat{t} > \hat{t}\hat{r}\hat{a}\hat{j}\hat{n}\hat{e}\hat{t}$ etc.

⁸¹ Comunicarea orală de la prof. Maria Nadoș din Sebeș.

⁸² Cf. forma *guste* „guste” de la Rășiuari înregistrată de Păcală, *Monografia comunei Rășinari*, Sibiu, 1915, p. 128 și formele *iește*, *meștecăm* de la Poiana Sibiului notate de Emil Petrovici, *Texte dialectale*, Sibiu—Leipzig, 1947, p. 72, ca și *brejde* „brezde” (=brazde) și toponimicul *Brejdea* înregistrat de Eugen Tănase, *lucr. cit.*, p. 23.

Sporadic, fenomenul, apare și în jurul Blajului⁸³ ca și pe valea inferioară a Tîrnavei-Mici și -Mari, apoi și pe valea Tîrnavelor unite⁸⁴. E cunoscut și în numele topice înregistrate de noi: **Adăpoștele** (O.), **Capu Coști** (T.), **De pește Vale** și **Pește Mureș** (M.). Existența fenomenului la Mihalt (**De pește Vale**, **Pește Mureș**) și pe valea inferioară a Tîrnavei-Mici poate fi explicată în două feluri: aria fenomenului respectiv a fost cîndva mai largă, cuprinzînd și aceste regiuni, sau în părțile acestea a iradiat din aria vecină, unde este general. De altfel, în numele de persoană Sivistean din toponimul **Țiile lu Sivistean** (de la Obreja), *st* urmat de *ea* nu devine *șt*. Pe valea Secașului însă **Vistian** (<**Sivistean** <**Sebastian**) se pronunță **Viștian**, ca și **Iștina** (<**Istina**), **Criștina** (<**Cristina**) etc.

De aceea toponimicele **La Zgab**, din Secășel, și **Calea Șkeilor**, din Roșia de Secaș, pentru **La Jgheab**, respectiv **Calea Șcheilor**, trebuie interpretate ca forme hipercorecte. Vorbitorii de aici au considerat că *j* din *jgheab* și *ș* din *Șcheau* corespund unor forme regionale cu *j*, *ș* pentru *z*, respectiv *s*.

A asimilare

A precedat de *m > u*: **Muierău** (<**Măierău**) **Muieriste** (<**Măieriste**). Nu e imposibil ca în transformarea lui *ă* în *u* să fi jucat un rol și rom. *muier*, deci să avem a face și cu o etimologie populară, după ce sentimentul etimologic dispăruse la populația românească de aici.

ă . . . a > o . . . o: **Rozoru ăl Mare** (R.), **Rozorele** (T.), **Rozorele lu Golea** (O.), **Rozorele lui Popa** (O.), **Pe Su Rozoră** (R.).

Deglutinare

Fața Hăgi și **Dosu Hăgi**. **Hăgi** (<**Ohăbii**). *O* din *Ohaba* a fost considerat fie ca numeral, fie ca adjectiv nedefinit. Cf. **Hăbeni** (<**Ohăbeni**) comună, sat din fostul raion Tîrgoviște, reg. Ploiești⁸⁵ **Hobița**, sat, comuna Peștișani, jud. Gorj, **Hobița**, sat, comuna Rîu-Bărbat, jud. Hunedoara, **Hobița**, sat, comuna Covrigi, jud. Mehedinți, **Hobița Grădiște**, sat, comuna Sarmisegetuza, jud. Hunedoara, **Hobița Mică**⁸⁶, sat, comuna Sarmisegetuza, jud. Hunedoara.

⁸³ Cf. formele *iește*, *pește*, „pește”, *meștec*, *ăștia* „astea” notate de Emil Petrovici, *Texte dialectale*, p. 74, 77, 78 la Micăsasa, lingă Blaj.

⁸⁴ Formele: *șapte ștele pește ștreșina mănăstirii*, comunicate lui Emil Petrovici (DR, X, p. 355, nota 1) de Ion Breazu. nu trebuie interpretate ca fiind curente la Blaj. Dintre acestea doar *pește* „pește” se întilnește și azi.

⁸⁵ *Indicatorul alfabetic al localităților din R. P. R.*, Editura științifică, București, 1956, p. 294 (abreviat *Indicatorul*).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 298.

Cf. și numele de persoană *Hăbean* și *Hăbian*⁸⁷, care nu trebuie explicate ca provenind de la *habă*, subst. dialectal ardelenesc „șezătoare“, ci de la (*O*) *hăbean* „locuitor din Ohaba“. Tot așa și *Hobian* despre care Șt. Pașca⁸⁸ se întreabă dacă nu provine de la *Hoabe*, supranume ce li se dă locuitorilor din Netot de către cei din Mărgineni și pe care autorul îl interpretează ca formă „hiperurbanistică“ din *Hoage* (<pl. lui *hoagă*). La fel *Hoban*, numele mai multor familii din Lugoj (vezi numele localităților *Ohaba—Forgaci*, sat, comuna Sinersig, jud. Timiș, *Ohaba Lungă* și *Ohaba Română*⁸⁹, localități în același județ.

Morfologia și sintaxa

Dintre fenomenele morfologice și sintactice pe care le prezintă toponimia văii Secașului relevăm câteva mai interesante.

Substantivul. Numărul. În toponimul **Calea Broșteniului** (P.) avem a face cu o formă de plural simțită ca singular. Sensul numelui *Broșteni* este de singular (a fost reținută noțiunea de „sat“, „localitate“)⁹⁰.

Unele toponime care provin de la apelative terminate la singular în *-ău* fac pluralul, fie în *-ăie*: **Turțulăiele** (M.), **La Vălăie** (M.), fie în *-auă*: **La Vălăuă** (O.), **Întră Părauă** (O., P., R.), **Pe Părauă** (O.), **Fintina dintră Părauă** (R.).

Flexiunea

Unele toponime provenite de la nume de persoană, terminate la nominativ în *-a*, *-ea*, *-ă* fac genitivul în *i* (<*ii* <*ei*). Cf. **Fintina Doji**, **În Groapa Flori**, **Podu Cionti**, **Fintina Meki**, **Labu Măriini**. De cele mai multe ori însă, genitivul se construiește cu articolul hotărît *lu* (<*lui*) antepus: **Fintina lu Minea**, **La Bolboaca lu Păpară**, **Salca lu Niță**, **Rozoarele lu Popa**, **Rozoarele lu Golea** ca și la celelalte nume de persoană terminate în alte vocale sau consoane: **Ascătu lu Dobai**, **Tabla lu Crețu**, **Valea lu Sin**, **Măgura lu Vian**, **Fintina lu Aurel**, **Buturoiu lu Dan** etc., și chiar **Fintina lu Codăiești**, **Fintina lu Iliești** etc., deși avem și forme în care articolul la plural apare postpus: **Ulița Decenilor**, **Ulița Gîrbeștilor**, **Ulița Săbăieștilor** etc. sau chiar la singular: **Gruiu Ogarului**, **Coasta lu Văsălie a Mentului**.

⁸⁷ N. A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, București, 1963, p. 291 (abreviat N. A. Constantinescu, DO).

⁸⁸ Șt. Pașca, *Nume de persoane și de animale din Țara Oltului*, București, 1936, p. 254 (abreviat Pașca, *Nume de persoane*).

⁸⁹ *Indicatorul*, p. 374.

⁹⁰ Pentru alte exemple vezi Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, p. 378, 386.

Interesantă e forma de genitiv în *-ci* a substantivelor terminate la nominal în *-ca*: **Fintina lu Ilie a Văsălici, Fintina lu Niculaie a Licî**, cf. însă **Fintina lu Vica**⁹¹. O singură dată am întâlnit genitivul format cu prepoziția *de*: **Ulița de Gruî**, cf. și **Opritu de Vite**.

Formarea cuvintelor

Sînt numeroase toponimele formate prin derivare cu sufixe sau prin compunere.

-an: **Corcodan, Gîrdan**

-at(ă): **Fața Măgeratului, Lunca Măgeratului, Kîscu Măgeratului, Coasta Gurguiată**.

-ău: **Muierău (?) Hula lu Băscău (?)**.

-ean: **Broșteni, La Deleni, Ulița Decenilor, Valea lu Mărginean**.

-easă: **Valea Bunesî, Crăiasa, Drăgăneasa, Mărtineasa**.

-el(-ăl), -ea: **Copăcel, Culdușălu, Șipoțal, Comorele, Fintinele etc.**

-esc, -ească: **Grădina Brăzgiceștilor, Fintina lu Codăiești, Ulița Fugăceștilor, Ulița Gîrbeștilor, Pe la Hiluțăști, Fintina lu Iliești, Grădina ai Domnească, Lunca Domnească, Rozoarele al Domnești, Locu Domnesc etc.**

-eț: **La Gruieț, Ungheț, Ungheț**.

-că: **La Coșarcă**.

-ici: **Gărdurici**.

-iș: **La Mălăiș, În Ketriș**.

-ișcă: **La Morișcă, Lunca Moriștii**.

-iște: **Muierîște**.

-iță: **Hudiță, La Sălciță**.

-oi, -oaie: **Buturoi, Buturoiu lu Dan, Gugoia**

-(i)șoară: **Giișoara**.

Compunerea

Cînd toponimele sînt compuse din două substantive avem mai multe situații:

a. Cel de al doilea stă la genitiv: **Calea Hancii, Valea lu Sin, Calea Blajue lui, Părău Preslavului etc.**;

⁹¹ O forma de genitiv în *-i* în toponimie a înregistrat din Poiana Sibiului și Eugen Tănăsescu, *loc. cit.*, p. 22 *Dealul Pridi*. În antroponimia comunei Poiana-Sibiului ca și în alte părți din Transilvania de centru și sud (spre exemplu la Sîncel lângă Blaj, jud. Alba) se întînesc forme de genitiv în *-i* la numele de persoane terminate în *-ca, -ga*: *al Brangî* (<*Brangă*) *al Bucî* (<*Buca*), *al Mogî* (<*Moga*) (vezi Eugen Tănăsescu, *loc. cit.*, p. 31), iar de la Sîncel cunoaștem numele *Marea Ricî* (<*Rica*).

b. Al doilea se leagă de primul printr-o prepoziție : **Fîntîna din Zlatină, Fîntîna dintră Părauă** etc. ;

c. Determinantul este un adjectiv sau un adverb : **Măticuța Scurtă, Valea Largă, Lacurile din Sus ; Lacurile din Jos** ;

d. Uneori compunerea se face prin apozitie : **Gruiu Marinca, Șesu Broșteni** !
Alteori cele două sau mai multe elemente din care se compune un cuvînt sînt foarte greu de identificat : **Grădina Brăzgîșeștilor** e grădina urmașilor proprietarului care se chema *Breazu Ghica* !

Lexicul

O serie de toponime provin de la apelative care nu mai sînt vii în regiune : **Arină, Hins, Zăpode, Zlatină**, iar o altă parte au rămas neexplicate : **Căliștiură, Cotîrhău, Gornimac, Grincini, (Groapa) Griskînului, Hărgășteu, Șopar, Virvollea, Vovirlea** etc. Problemele legate de etimologie sînt tratate în glosar-numirilor topice dat în continuare.

GLOSARUL NUMELOR DE LOCURI PE VALEA PE VALEA SECAȘULUI-TÎRNAVEI

Fiecare nume este tratat într-un articol separat. Numele sînt literalizate (cu aldine). Uneori, acolo unde am crezut necesar, pentru redarea exactă a pronunției locale, forma literalizată este însoțită de transcrierea fonetică (cu cursive, în paranteze drepte). Descrierea locului, cînd e dată de informator este trecută între ghilimele. Urmează în paranteză localizarea numelui (pentru care s-au folosit următoarele prescurtări : B. = Broșteni, M. = Mihalt, O. = Ohaba, Ob. = Obreja, P. = Păuca, R. = Roșia de Secaș, S. = Secășel, T. = Tău), apoi explicația etimologică, unde s-a crezut necesar. Trimiterile se referă la elementele topice care apar numai ca determinante.

Achim v. Coasta lu Achim (B.).

Adăpătoare, „locu unde se adapă vitele în Săcaș“ (M.) - După *adăpătoare* „locul unde se adapă vitele“ (<*adăpa* + suf. -*ătoare*). Cf. fr. *abrev-oir*, lat. med. *adaquatorium* (DA) ; cf. și sard. log. *abbadoriu*, n. prov. *aseigadouiro* „orroir“ (CDDE nr. 62 s. v. *adăpa*).

Adăpoastele [*Adăpoștele*], ridicătură de teren formată din două dealuri (O.).

Adăpostu Mare, deal, „vine ca un val de pămînt“ (O.).

Adăpostu Mic, deal, „ca un val mic, să adăpostește ciurda de vite“ (O.).

Antone v. Fintîna lu Antone (R.) și Groapa lu Antone (R.).

Armeneanu v. La Armeneanu (B.) și Padina lu Armeneanu (B.).

Ascățu lu Dobai, „pădurice de ascăț“ (R.). — După *ascăț* (=acăț) *salcîm*“.

— **Dobai**, n. p.

Aurel v. Fintina lu Aurel (R.).

Baboș v. Părău lu Baboș (B.).

Baia de Piatră [*Baia de Kătră*], „rîpă, scot ketriș“ (O.).

Balta, „ii baltă; pămîntu ține apă; finaț; crește rogoz, papură“ (O.).

Balta Lăbuțului, „era o baltă mare“ (R.). — *Lăbuț* (<*lab* „teren arabil“ (<magh. *lab*) +suf. — *uț*).

Balta Vițelor [*Balta Gițăilor*]: pășune, „gițăii dorm noaptea acolo“ (O.).

Baronu v. Viile din Coasta lu Baronu (M.).

Băltăținu, deal, pășune (P.). — Numele dealului provine de la *băltățin* „sparcetă“, o plantă furajeră, care crește prin pășuni, livezi și locuri pietroase⁹². Cuvîntul, după cîte am putut constata, nu este înregistrat de nici un dicționar și nu apare nici în glosarele dialectale publicate în ultimii ani. Provine din magh. *baltacim* „sparcetă“ [*onobrychis sativa*]⁹³.

Bărăci, loc lîngă gara Coșlari (M.).

Bărc v. Coasta Velii lu Bărc (R.), Fundu Velii lu Bărc (R.), Pe Valea lu Bărc (T.), Valea lu Bărc (R.).

Bărcuț, pădure și finaț (P.). — *Bărcuț* <*bărc* (*berc*) „dumbravă, pădurice“ <v. magh. și dialectal *berk*⁹⁴.

Bășcău v. Hula lu Bășcău (R.) și Sub Hula lu Bășcău (R.).

Bătătura „locul unde stăteau yitele la anaz; az îs căs“ (P.); „locu unde stau yitele la anază (T.).

Bătăturile, „zăcătoare“ (R.).

Bătrîna, „deal mare, loc arabil“ (S.). — Cf. *Bătrîna*, munte (Cîmpina, Ploiești); *Bătrîoara*, vale (Prahova) la Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 491.

Beca „loc arător“ (M.). — N.p. *Beca*. Cf. srb. *Beka* sau o formă hipocoristică românească de ex. *Rebeca* (vezi St.Pașca, *Nume de persoane și nume de animale în Țara Oltului*, București, 1936, p. 175 (abreviat *Pașca, Nume de persoane*). — Vezi și *Fintina de la Beca* (M.) și *Masa Beci* (M.).

Beclean „finaț în hat cu Roșia de Secaș“ (T.). — N.p. magh. *Bethlen* (= *Betleem*), devenit mai întîi nume de botez. E cunoscut și ca nume de localități în Dej, Făgăraș, Odorhei (vezi *Indicatorul*, p. 132 și Iorgu Iordan, *Top. rom.* p. 178).

Bisericii v. Podu Bisericii (T.).

⁹² Vezi Zach. C. Pantu, *Plantele cunoscute de poporul român*, ed. a II-a, București 1929 s. v. *sparcetă*.

⁹³ Cf. și formele *bartacin* și *bortocină* la Al. Borza, *Dicționar etnobotanic*, București. 1968. Vezi și V. Frățilă, *La toponymie de la Vallée de Secaș-Tirnavea în Bulletin de la Société Roumaine de Linguistique Romane* (S. R. L. R.), V, București, 1968, p. 64.

⁹⁴ Pentru etimologia rom. *berc*, de obicei dicționarele noastre trimiteau la magh. *berek* (vezi DA și DM). Dar magh. *berek* ar fi trebuit să devină în rom. **bereac* (cf. *beteg* <*beteag*, *hitlen* <*hiclean* <*viclean*). Lajos Tamás, *Etimologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*, Budapesta, 1966, indică forma v. magh. și dialectală *berk*.

- Beșcăruț**, „hodăi“ (=gospodării în afara satului) (O.). — N.p. (poreclă) cunoscută în sat (<*Beșcar* „? + -uț).
- Beșinăului** v. **Coasta Beșinăului** (B.).
- Beșinaru** v. **Ville lui Beșinaru** (Ob.).
- Berghinului** v. **Seșu Berghinului** (O.).
- Birsan** v. **Fintina lu Birsan** (B.).
- Blajului** v. **Calea Blajului** (S.).
- Bolunda**, deal (O.). — Cf. mai multe locuri numite *Nebuna*, *Nebunul Mic*, la **Iorgu Iordan**, *Top. rom.*, p. 319.
- Boilor** v. **Lunca Boilor** (M.).
- Brăzghiceștilor** v. **Grădina Brăzghiceștilor** (M.).
- Broșteni** v. **Șesu Broșteni** (P.).
- Broșteniului** v. **Calea Broșteniului** (P.).
- Bucin**, deal; teren arabil „a fost pădure lângă pădurea *Gișoara*“ (O.). — Cf. și arom. *bucium*, megl. *bucium* „buștean“
- Bun** v. **Valea lu Bun** (B.).
- Bunesii** v. **Valea Bunesii** (O.).
- Bunii** v. **Fintina Bunii** (B.), **Gruia Bunii** (S.).
- Butuci** „pădure de stejar“ (P.).
- Buturoi** „în capu luncilor îi o fîntînă“ (P.); „fîntînă cu apă multă și bună“ (R.), „fîntînă la *Capu Coaștii*“ (T.). — După apelativul *buturoi* „izvor, fîntînă, de obicei neamenajată, în hotar, pe cîmp“. Apelativul devenit apoi toponim se întâlnește doar în regiunea studiată de noi. Cuvîntul este un derivat de la *butură* „scorbură“ cu sufixul augmentativ -oi. Deci, inițial s-a pornit de la faptul că unele izvoare erau amenajate cu o scorbură, în care apa putea fi mai ușor captată. La același apelativ se putea ajunge și prin generalizarea sensului cuvîntului; cf., în Banat, *butoară*, „deschizătură, bortă, spărtură“, care a ajuns să denumească „orice gaură, chiar și în pămînt“ (vezi DA s.v. *butură*); cf. de asemenea *butură* „țevă de lemn“, *butulău* „gărdinele (=ghizdeul) fîntînii (Toarcia, lângă Făgăraș), *butuleu* „fîntina însăși pe hotar“ (Șorștin, localitate în jud. Sibiu, nu departe de regiunea studiată de noi).
- Buturoiu lu Dan**, „o fîntînă“ (R.). — *Dan*, n.p. în Tău.
- Calea Blajului**, drum de care, duce spre orașul Blaj (S.).
- Calea Broșteniului**, drum; duce spre localitatea Broșteni (P.).
- Calea Bucinului**, drum de care; duce spre locul numit *Bucin* (O.). — Vezi **Bucin**.
- Calea Copului**, drum; duce spre dealul *Copu*. — Vezi **Copu**.
- Calea Crucii**, „o fost o cruce, acum nu mai iește“ (R.).
- Calea Dosului**, drum de care; duce în *Dosu* (O.).
- Calea de sub Vii** [*Calea de su Yii*] (O.).
- Calea Feții** [*Cólea Fêți*] „drum de cară; duce în *Față*“ (B.).
- Calea Ghibarțului** (O.). — Vezi **Ghibarțu**.
- Calea Glodului**, cînd plouă îi glod (=noroi) mare“ (O.).
- Calea Hancii** (B. P.). — N.p. *Hanca*. Cf. bg. *Hanka*, Pașca, *Nume de persoane*, p. 252 s.v. — *Hancea*)
- Calea lu Hirț** (B.). — N.p. *Hirț* (<*hîrț* „șoarece“).

Calea Mihălțului [*Călea Nihălțului*], „drum de cară ; duce spre localitatea *Nihălț*“.

Calea Păucii, drum spre localitatea Păuca : „aici a fost iclejia popii“ (R.).

Calea Roșii, drum de care ; duce spre Roșia de Secaș (P.).

Calea Șcheilor [*Călea Skéilor*] „drum de cară, duce spre Cergău Mic“ (R.).

— **Șchiau** „locuitor al satului Cergău Mic, bulgar“.

Calea Sebeșului [*Calea Șeğișului*] (O.). — *Sebeș*, oraș în jud. Alba.

Calea Tăului, drum de care ; duce spre localitatea Tău (O.).

Calea Ungureiului, „duce către Ungurei, Boz“ (R.). — *Ungurei*, localitate în jud. Sibiu.

Calea Viilor [*Călea Ytilor*] (P.).

Calea Virtopului (B.). — *Virtop* „adincitură, groapă formată pe un drum ; scobitură lungă și adîncă de forma unei ripe prăpăstioase produsă de apă“ (<v. sl. *vrūtŭpŭ*).

Capu Velii „pășune, îi vale acolo“ (P.). — *Velii* genitiv de *la vale*. Apelativul *vale* are pl. *veli* „văi“.

Catolice v. Lunca din Iclejia Bisericii Catolice (B.).

Căliștiură „cimitirul de animale“ (O.). — Etim. necunoscută.

Cărări v. Drumu de pe Cărări (R.).

Cernii v. Gaura Cernii (R.).

Cinade v. Viile de la Cinade (B.).

Ciontii v. Podu Ciontii (M.).

Cisteiului v. Coasta Cisteiului (M.).

Cioara, „loc arabil și ceva lăstăriș pe marginea Tîrnăzi, berc ; era pădure, i-o scos lemnele“ (M.).

Ciuhii v. Dealu Ciuhii (P.).

Cînepile [*Cinekile*] „loc în partea de nord a satului ; tăt satu avea o porțiune mică de pămînt și puneau cînepa ; îi chiar lîngă malu Tîrnăzi ; loc nășîpos și grăge (=grăbea) creșterea cîneki“ (M.) ; „uliță, parte de sat care dă în *Cinek*“ (M.).

Coasta Beșinăului „pășune“ (O.). — *Beșinău*, numele pe care îl purta înainte localitatea Secășel.

Coasta Cisteiului „zii și pășune“ spre Cistei, localitate în jud. Alba (M.).

Coasta Crăciunelului, pășune (M.). — *Crăciunelul de Jos*, localitate în jud. Alba.

Coasta Gurguiată, „îs ridicături, mai mult loc sterp“ (M.). — *Gurguiată*, adjectiv provenit din participiul verbului *a gurguia* „a grămădi cu vîrf“. La rîndul lui verbul *a gurguia* <*gurgui* „gîtul unui ulcior“, „sîfîrcul țîței“, „vîrful opincii“, „un deal mai înalt, vîrful unui deal“ (DA) <lat. *gurgulio* „beregată“.

Coasta lu Achim (B.). — N. p. *Achim* (<*Ioachim*).

Coasta lu Friț „loc neproductiv și zii“ (M.). — N. p. *Friț* „domn care o avut o avere mai mare înainte de împărțea la agrară“.

Coasta lu Văsălie a Mentului, loc arabil și pășune (R.). — N. p. *Văsălie a Mentului*.

Coasta Vellii *lu Bărc*, „nu mai e bărc, îi pășune și locuri arătoare“ (R.). — *Vellii*, genitiv de la *vale*. *Bărc* (*berc*) „pădure, dumbravă“ (<magh. *berk*).
Coasta Viilor [*Coasta Yiilor*], „pășune, nu mai sînt yii“ (O.), „loc arător,

s-o găst oale și cărăviz, s-o găst și șkin¹ muscănești“ (S.).

Coasta Zăpozi, pășune și livadă (M.). — De la apelativul *zăpode*, dispărut în graiul local.

Coastă, pășune (S.).

Cleja v. **Dealul** *lu Cleja* (M.) și **Părău** *lu Cleja* (M.).

Codăești v. **Fintina** *lu Codăești* (O.).

Comorăle, „s-o găst o comoară acolo“ (P.). — Derivat de la *comoară* cu suf. dim. *-ea*, pl. *-ele*.

Copăcel, „deal, azi nu mai sînt copaci“ (P.). — Diminutiv de la *copac*.

Copu, deal, loc arabil. — Ca toponim nu l-am înînit nicăieri. Ca apelativ, termenul circulă în Transilvania (mai rar prin alte părți) și denumeste „o măsură de capacitate de formă lungăreacă, făcută din lemn, din metal sau din pămînt, conținînd un kilogram sau aproape un litru“ (TDRG, s. v. *cop*). Cuvîntul provine din săsescul *Kop* „Kanne, ein langes irdenes Gefäs (=Kopf), holzerne Wasserkanne“ (DA). Toponimul, ca și apelativul, trebuie să fie destul de vechi aparținînd primelor elemente săsești intrate în limba română, deoarece nu apare cu a doua mutație consonantică, specifică limbii germane, deși limba noastră a împrumutat același cuvînt săsesc cu o formă evoluată fonetic — *cofă*⁹⁶.

Corcodan, loc în hotarul satului (M.). — De la *corcodan* I. (Transilvania) Curcan. 2. (Bot.) Fumărică, numită și *iarbă-de-curcă* (DA). Ar putea fi și nume de persoană (poreclă).

Coșarcă v. **Fintina** *de la Coșarcă* (R.) și **La Coșarcă** (R., T.).

Coșlariului v. **Crucea Coșlariului** (M.).

Cotirhău, „loc arabil și berc pe marginea Tîrnăzi“ (Ob.). — Etim. necun.

Crălasa, „o alunecătură de teren; fuge locu“ (O.). — N. p. *Crăiasa* (<*craiu* + *-easa*) sau un adjectiv izolat din (*Pădurea, Lunca, Balta*) *Crăiesei*.

Crepătura Hului, „desparte hula în două“ (R.).

Crucea Coșlariului, „loc arabil, este o cruce“ (M.). — *Coșlari*, localitate în jud. Alba.

Crucea Viilor [*Cruța Yiilor*] „îi o cruce acolo“ (B.).

Crunumor, teren arabil (P.). — S-ar putea ca prima parte a toponimului să fie rom. *grui*, împrumutat de sași, în epoca în care *î* [*gruî*] nu trecuse încă la *i*, iar partea a doua să fie *morii* genitivul de la *moară*. Ne gîndim că apoi românii l-au reîmprumutat de la sași sub această formă.

Culdușelu [*Culdușălu*], „uliță, erau oameni săraci“ (M.). — N. p. (poreclă) *Culdușel* <*culduș* „om sărac, cerșetor“ (<magh. *koldus*) + suf. *-el*.

Curu Gruului, „locu unde să găta dealu întră *Podu Ciontii* și *Coasta Gurguiată*“ (M.).

⁹⁶ Vasile Arvinte, *Criterii de delimitare a împrumuturilor săsești ale limbii române* în „Anuar de lingvistică și istorie literară“, Iași, XVI, 1965, p. 2. Vezi și V. Frătilă, *La toponymie de la Vallée de Secaş-Tîrnava*, în *Bulletin de la Société Roumaine de Linguistique Romane* (S. R. L. R.), V, București, 1968, p. 63.

Dealul, „pământ arabil“ (B.).

Dealul Ciuhii, „ăl mai înalt deal din hotarul Păucii“ (P.). — Cf. *Ciuha*, vîrf de deal în hotarul localității Poiana Sibiului (Eugen Tănase, *loc. cit.*, p. 23). Cf. și *Măgura Ciuha* (620 m.) din depresiunea *Dumitra*, lângă Bistrița. (Victor Tufescu, *Subcarpații și depresiunile marginale ale Transilvaniei*, București, 1966, p. 288). Pentru etimologie vezi DA s. v. *ciuhă* și Vasile Arvinte, *loc. cit.*, p. 100.

Dealul Făgăceștilor (M.). — N. p. *Fugaciu*, cunoscut în localitate.

Dealul Hăncii, pășune (P.). — Pentru *Hanca* vezi **Calea Hăncii**.

Dealul Cleja, „uliță pe un deal“ (M.). — *Cleja*, n. p. cunoscut în localitate.

Dealul Obreji, „deasupra de Părău Mare“ (B.). — Apelativul *obrejă* a dispărut în regiunea cercetată de noi. Sensul de „mal“ e păstrat în acest toponim.

Dealul Părului, „loc arabil; a fost acolo un păr pădureț“ (M., Ob.).

Dealul Tiurului, „loc arabil“ (S.). — *Tiur*, localitate în jud. Alba.

Dealul Viilor [*Dealul Yiilor*] (O.).

Deasupra Răzi, „pășunat“ (B.). — Cf. *rediu*, *rediuri* „pădure mică și tinăra“ (DM). — Vezi și **Sub Rădea**.

Deasupra Hăncii „teren arabil“ (B.). — v. **Dealul Hăncii** și **Calea Hăncii**.

Delnița „loc arabil“ (B.). — După *delniță* „fîșie lungă și îngustă de teren arabil sau de fînaț“. La Poiana-Sibiului apare de trei ori: *Delnița din Capu Dealului*, *Delnița din Deal*, *Delnița din Vadu* (vezi Eugen Tănase, *loc. cit.*, p. 25.), la Broșteni o dată: *În Delniță*, la Sîncel, jud. Alba o dată: *În Delniță*. Se pare deci că toponimul *Delniță* ar avea o arie compactă în centrul Transilvaniei. (Toponimul e cunoscut și în nord-estul Transilvaniei. Vezi Vasile Tîră, *Originea numelui topic Frij*, în LR an XIX (1970), nr. 1, p. 54).

De la Groape, „teren arabil; pe o parte din costiș, pe alta îi șes“ (B.). — Remarcăm întrebuintarea neobișnuită a prepoziției *de la*. Aceasta se datorește probabil, faptului că informatorul a subînțeles de fiecare dată terenul sau locul *de la* . . . pentru obișnuitul *la* . . . Cf. mai departe alte toponime care încep cu prepoziția *din* în locul lui *în*. Din punct de vedere morfologic să se observe forma veche de pl. *groape*, apelativul avînd în graiul local pl. *grok* (=gropi).

De la Rovini [*De la Róyin*], „fînaț, iarbă de coasă și arabil“ (B.).

De la Virtop, „teren roinos“ (B.).

De pește Vale azi Pămîntu lu Dordea (B.). — N. p. *Dordea*, fost proprietar.

De supt Hanca, pădure (B.). — Pentru *Hanca* v. **Dealul Hăncii**.

Decenilor v. Grădina Decenilor (M.).

Dijmului v. Părău Dijmului (O.).

Din Capu Dealului „fînaț și teren arabil“ (B.).

Din Spini [*Din Șkin*], „nu mai sînt șkin“ (B.).

Din Găvan, „pantă mare“. V. *Găvanu*

Din Coasta Viilor [*Din Coasta Yiilor*], pădure (B.).

Din Potecu Viilor [*Din Potecu Yiilor*] (B.).

Doamnei v. Gaura Doamnei (M.).

Dojii v. Fintina Dojii (B.).

Dosu „cu fața spre năzănoapte a dealului; fînaț și pămînt arabil“ (M.); „loc arabil“ (S.).

Dosu Hăbii [*Dosu Hăgi*] „loc arabil“ (O.). — *Hăbii*, genitiv de *la Haba* (= *Ohaba*).

Drăgăneasa, „izvorăș cu lîntînă care se scurge în Valea Ungureiului“ (R.). — N. p. *Dragăneasa* (<*Drăgan* + *-easa*).

Drumu de pe Cărări „duce spre Blaj“ (R.). Drumul trece peste un deal mare, pe care sînt numeroase cărări, făcute de oamenii din sat, spre Blaj. Dealul din cauza aceasta a fost numit *Cărări*, apoi drumul de care, ce trece pe aici s-a chemat *Drumu de pe Cărări*, așa încît s-ar părea că avem a face cu o tautologie toponimică.

Drumu Ungureiului (R.). — *Ungurei*, localitate în jud. Alba.

Drumu Vechi a Medieșului (R.). — *Medieș* (= *Mediaș*), oraș în jud. Sibiu.

Drumu Vingardului [*Drumu Yingardului*] (O.). — *Vingard*, localitate în jud. Alba. Cf. germ. *Weingarten*, magh. *Vingórd*.

Dumelciu, „platou fain, loc arabil“ (M.). — Probabil un derivat din *dilmă* + *-eci* > **dilmeci*, apoi prin metateză **dîmelci* și prin asimilarea lui *i* la *u* din cauza lui *m* următor, *dumelci*.

După Deal, „fînaț și zii“ (Ob.), „loc arător“ (T.).

După Grădini, „loc arabil, lîngă sat“ (Ob.); „de aici încep grădinile“ (O.); „în marginea satului“ (B.).

După Rîpi [*După Rîk*] „pășune“ (R.).

După Vii [*După Yii*], „loc arabil, podiș frumos“ (O.); „teren arabil și pășune“ (P.); „teren arabil“ (R.).

După Zid, „o fost curtea lu Veșeli (un baron); o fi fost și niște zîduri“ (Ob.).

Fața, loc arabil și pășune“ (O.).

Fața Comorî, „loc arabil și sterp; nu se știe dacă a fost comoară“ (M.).

Fața Copului, „loc arabil“ (O.). — Pentru *Copu* vezi mai sus p. 148.

Fața Ghibatșului, „loc arabil, pantă spre soare“ (O.). — *Ghibatșu* vezi mai jos p. 152.

Fața Gîrdanului, „loc arabil și yii“ (R.). — N. p. *Gîrdan* provenit de la nume de localitate. Cf. *Gîrda* mai multe localități în jud. Cluj și Bihor.

Fața Hăbii [*Fața Hăgi*], „loc arabil“ (O.). *Hăbii* genitiv de la (O) *haba*.

Fața Măgeratului, „teren arabil“ (O.). — *Măgeratul* pare a fi un derivat românesc de la magh. *mogyoró*, *mogyaró* „alun“ și care ar fi trebuit să devină **măgerău* sau de la magh. *mogyoros*, *mogyaros* (<*mogyoró*, *mogyaró* + *-os* (-s) > *Măgeruș* (cf. *Măgheruș*). *Măgerău* și *Măgeruș* au putut fi analizate în *Măger* + *-ău* sau *Măger* + *-uș*. De aici printr-un schimb de sufixe *-ău*, *-uș* cu *-at* (Cf. *Alunatu* „aluniș“) s-a putut ajunge la *Măgerat*⁹⁶.

Făță, „teren arabil“ (B.).

Fărău, „teren arabil (M.). — N. p. *Fărău* (<magh. *forro* „fierbinte“). Cf. n. p. *Caldu*. Cf. și *Fărău*, comună în jud. Alba.

Filip v. Tău lu Filip (Ob.).

⁹⁶ Pentru vechimea toponimului vezi V. Frățilă, *ibid.*, p. 64–65.

Finațu din Lunca Feșii (B.).

Fîntîna Bunii (B.). — N. p. *Buna* sau *Bunea*.

Fîntîna de la Beca (M.). — Pentru *Beca* v. p. 145.

Fîntîna de la Copăcel, „îi o fîntînă cu cumpănă“ (P.).

Fîntîna de sub Coastă (M.).

Fîntîna din Dos (M.).

Fîntîna din Măticuța (M.). — *Măticuța* este numele unui platou din hotarul Mihalțului, pe care se găsește o fîntînă cu apă foarte bună. Legenda spune că aici și-ar fi astîmpărat odată setea Matei Corvinul, de unde și numele locului: *Mati* (hipocoristic de la *Matei*) + magh. *kut* „fîntînă“. Deci toponimul ar însemna, tradus în românește, „Fîntîna lui Matei“. (Pentru alte toponime în care intră magh. *kut* cf. *Sascut*, numele unei localități de lângă Adjud (<magh. *Szaszkut* „fîntîna sasului“, *Vidacut*, localitate lângă Sighișoara, *Vaidacut*, sat în jud. Mureș (<magh. *Vajdakut* „fîntîna lui Vaida“. Vezi și Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 240). **Fîntîna din Măticuța** ar reprezenta, deci, un caz de tautologie toponimică. Oamenii n-au înțeles ce înseamnă *-cut(a)* din *Măticuța* și astfel s-a ajuns la formația *Fîntîna din Maticuța*, adică „Fîntîna din Fîntîna lui Matei“.

Fîntîna din Oprit (T.). — De la apelativul *oprit* „pășune“, sens cunoscut și pe valea Tîrnavei-Mici. Cf. *oprit* „pădure oprită“, „pădure în care e interzisă orice tăiere; opritură“. Substantivul provine din adjectiv, iar acesta din participiul verbului *a opri* (<v. sl. *oprĕti*).

Fîntîna din Stăuină (M.). — Pentru *Stăuină* vezi mai jos p. 164–165.

Fîntîna dintră Părauă (R.).

Fîntîna din Valea Dumelciului (M.). — Pentru *Dumelciu* vezi mai sus p. 150.

Fîntîna din Zăpode (M.).

Fîntîna din Zăpodea Mică [~ ~ *Nică*] (O.). — Pentru *Zăpode* vezi mai jos p. 167–168.

Fîntîna din Zlatină (M.). — Pentru *Zlatină* vezi mai jos p. 168.

Fîntîna Dojii (B.). — N. p. *Doja* (<magh. *Dozsa*).

Fîntîna Dosului (O.).

Fîntîna la Buturoi (O.). — De la *buturoi* „izvor, fîntînă“ (vezi mai sus p. 146). Se pare deci că și în acest exemplu avem a face cu un caz de tautologie toponimică parțială.

Fîntîna la Iclejia Popii (R.).

Fîntîna lu Antone (R.). N. p. *Antone*

Fîntîna lu Aurel (R.). — N. p. *Aurel*

Fîntîna lu Bîrsan (B.). — *Bîrsan*, n. p.

Fîntîna lu Codăești (O.). *Codăești* pl. de la n. p. *Codăescu* (<*Codău* + *-escu*).

Fîntîna lu Galeș (O.). — *Galeș*, n. p.

Fîntîna lu Iliești (M.). — *Iliești* pl. de la n. p. *Iliescu* (<*Ilie* + *-escu*).

Fîntîna lu Ilie a Văsălicî (R.).

Fîntîna lu Mărină (B.). — *Marina*, n. p. (fem.)

Fîntîna lu Minea (R.). — *Minea*, n. p.

Fîntîna lu Niculaie a Licî (R.). — *Lică*, hipocoristic de la *Văsălică*, *Pavelică* etc.

Fîntîna lu Șamfu (M.). — *Șamfu*, n. p. (poreclă), „fost paznic de cîmp pe *Zlatină*“.

Fîntîna lu Vica (M.). — *Vica*, n. p.

Fîntîna Măgeratului (O.). — Pentru *Măgerat* vezi mai sus p. 150.

Fîntîna Mechii (B.). — *Mechea*, n. p., vezi N. A. Constantinescu, DO, p. 109.

Fîntîna Tăușanului (B.). — *Tăușan*, n. p., locuitor al satului Tău.

Fîntînile de la Coșarcă (R.). — Pentru *Coșarcă*, vezi mai jos p. 157.

Fleșăreasca, loc arabil. (M.). — *Fleșăreasca*, n. p. fem. (poreclă) (<*Fleșeru*, n. p. cunoscut în localitate (<germ. *Fleischer* „măcelar“) + *-easca*).

Florii v. În Groapa Florii (P.).

Fundu Luncii, „teren arabil, lîngă Mureș, unde apa face o cotitură mare“ (M.).

Fundu Vălii lu Bărc, „face nezuină (=hotar) cu hotaru Cergăului Mare“ (R.).

Gaura Cernii, „o văgăună care duce spre Scheii Cergăului“ (R.). — *Cerne*a, n. p.

Gaura Doamnei, „fînaț; aparține baroanei“ (M.).

Gălzî v. La Pădurea Gălzî (M.).

Gărdurici, „o potecă“ (O.). — Diminutiv de la *gard* și anume de la forma de plural *garduri* cu suf. — *ici*. Termenul nu este înregistrat în dicționare. În DA, la diminutivele formate de la *gard* mai întîlnim: *gărduleț*, *gărdurel* (derivat de la forma de pl. *garduri* + *-el*), *gărduș*, *gărduț*.

Găvan, „loc arător, întră două coaste“ (T.). — Cf. *găvan* „scobitură“; obiect sau parte a unui obiect care prezintă o scobitură sau care poate lua o formă scobită“; „strachină sau blid (de lemn); conținutul unui astfel de vas“.

Găvanu, deal, loc arabil (R.).

Ghergheleu, „deal, loc arabil“ (P.). — De la apelativul *ghergheleu* „platou și pășune“. Ca nume topic este înregistrat de Eugen Tănase, *loc. cit.*, p. 25, unde se indică, de asemenea, că denumește un „deal relativ înalt și ținut“. În regiunea cercetată de noi mai apare de două ori: **La Ghergheleu** (O.) și **Lunca cu Ghergheleu** (B.). — Etim. necun.

Ghibarț, „un pârâu cu apă“ (T.). — Probabil, de la un nume de persoană *Bibarț* cu palatalizarea lui *b*. Pavel Binder (*Note de toponimie*, LR, XIX (1970), nr. 6, p. 560), crede că antroponimul *Bibarț* provine dintr-o limbă turcă veche. Dacă are dreptate s-ar putea ca aceea populație turanică veche să fi fost pecengii (cf. *Beșinău*, numele vechi al localității *Secășel*).

Gîrbeștilor v. Ulița Gîrbeștilor (O.).

Gîrdan, „pădure, aparține de Ungurei“ (P.). — Vezi mai sus **Fața Gîrdanului**.

Gîrdanu, „o văgăună; curge o apă pe acolo; pășune (R.).

Golea v. Rozoarele lu Golea (O.).

Gorganu, „deal cu yiie“ (S.). — Cf. rus. *korgan* (DA); G. Giuglea, M. Homorodean, I. Stan, *Toponimia comunei Rîu de Mori (Țara Hașegului)*, FD, V (1963) p. 50—51, îl consideră „nume românesc bazat pe un element de origine turcească (sau turanică)“.

Gornimac, „loc arabil“ (R.). — Etim. necun.

Gorunu v. La Gorunu Mare (M.).

Graur v. Locu lu Graur (S.).

Grădina ai Domnească, „o fost a baronului“ (S.).

Grădina Brăzghiceștilor (M.). — Plural de la *Brăzghicescu*, n. p. (<*Breazu Ghica*, n. p. cunoscut în localitate).

Grădina Decenilor (M.). — *Deceanu*, n. p. cunoscut în localitate (<*Decea* sat lângă Aiud + *-ean*).

Grincini, „teren arabil și yii“ (P.). — Etim. necun.

Groapa, „se face o groapă mare în sat“ (M.).

Groapa Domnească, „loc arabil, așe o padină“ (O.).

Groapa Grischinului, „loc arabil, o văgăună, o șauă care deosebește în terenu ăsta“ (R.). — *Grischin*, etim. necun.

Groapa lu Antone, „o groapă lângă *Valea lu Sin*“ (R.). *Antone*, n. p.

Groapa Chipului, „loc cu yile și teren arabil“ (O.). — *Chipu*, pădure în hotarul localității Berghin. Cf. n. p. *Chiplea* la Pașcă, *Nume de persoane*, p. 204.

Gropile cele de Nisip [*Grokile alî de Năsip*], „teren de unde se scoate năsip“ (S.).

Grui, „deal în sat ; în vengheleu ăsta unde stă Popa“ (R.).

Gruu, „teren arabil“ (B.) ; „un deal în sat“ (O.) ; „loc arabil, deal“ (T.).

Gruiu Bunii, deal, teren arabil (S.). — După informațiile subiectului, *Bunii* își datorează numele faptului că în sat e apă rea și aici se află o apă bună numită *Buna*. Cf. totuși n. pers. *Buna* sau *Bunea*.

Gruiu Dojii, „teren cu năsip și fînaț ; îi ăl mai înalt teren“ (B.). — *Doja* n. p.

Gruiu Glodului, „o ridicătură, o movilă ; teren arabil“ (O.). De la apelativul *glod* „noroi“.

Gruiu Marinca (O.). — *Marinca*, n. p.

Gruiu Măzării, deal (S.).

Gruiu Ogarului, deal (M.). — *Ogar*, n. p. (poreclă) (<*ogar* „cîine de vînătoare“).

Gugoaia „fîntînă cu apă ; loc în vatra satului“ (P.). — N. p. fem., derivat din *Gugu* + *-oaie*.

Gura Rovinii [*Gura Róginî*], „loc la intrarea în *Rógină*“ (O.).

Haba v. Viile de la Haba (S.).

Hăgău, „drum ; îi pe vale, îi băgat ca pe o troacă ; malurile drumului îs foarte ridicate ; teren arabil“ (M.). — De la apelativul *hăgău* „loc spălat, mînat de apă, loc sterp“ <magh. *hagó* „drum pe povîrniș de munte“ (DA).

Hărgășteu, „fînaț și teren arabil, pe lunca Săcașului ; sînt tauri pe luncă“ (M.). — Etim. necun.

Hebiș, teren arabil și fînaț (P.). — Etim. necun.

Henigului v. Valea Henigului (M.).

Hegheduș v. Labu lu Hegheduș (M.).

Hînsu, „loc arător“ (R.). — De la apelativul, dispărut din graiul de azi al localnicilor, *hîns* „tufe dese, desime de spini și de alți arbuști, smidă, tufiș“ (DA).

Horubaia, „deal cu grui ; o parte a satului ; uliță a satului“ (M.). — Derivat probabil de la *h(u)rubă* „gaură pe sub pămînt, peșteră“ sau „un fel de casă primitivă, cu acoperișul de pămînt, bordei“ (<magh. *huruba*, *hurba* „colibă,

bordei sub pământ" (DA)), cu sufixul augmentativ *-ai(e)*. Cf. la Blaj, un cartier al oraşului numit *Sub Huruk* „Sub Hurupi“ (=Sub Hurubi).

Hudiță, „uliță“ (B., P.). — De la *hudiță* „stradă strîmtă și lăturalnică; ulicioară“ (<*hudă* + *-iță*).

Hula, „deal care fuge“ (B.); „pășune; mărginește Roșia de cele două Cergău“ [Cergăul Mare și Cergăul Mic] (R.). — De la apelativul *hulă* „surpătură de munte sau deal“. Ca toponim este frecvent mai ales în partea de centru a Transilvaniei. În regiunea cercetată de noi mai apar: **Hula lu Bașcău** (R.), **Crepătura Hulii** (R.), **La Hulă** (Ob.). În orașul Blaj găsim două cartiere numite: *Hula ai Veche* și *Hula ai Nouă*. La Sîncel, lângă Blaj, am notat *Hula cu Acăți* și *Hula lu Bucuron*. Un alt deal numit *Hula* se află lângă Mediaș. Ca toponim e cunoscut la Rășinari și la Poiana-Sibiului, iar ca apelativ la Jina (vezi Eugen Tănase, *loc. cit.* p. 22).

Hula lu Bașcău, deal (R.). — *Bășcău* n. p. cunoscut și la Poiana-Sibiului (Eugen Tănase, *loc. cit.*, p. 27). Toponimul este înregistrat încă la 1313 (vezi mai sus p. 133).

Huluituri, „loc care fuge“ (O.). — De la pluralul apelativului *huluitură* „surpătură“ <*hului* „a se dărîma, a se nărui“ (<magh. *hullani* „a cădea (ca poamele din pom) risipindu-se“) + *-(i)tură* (DA).

Iazu Morii, abatere de apă din albia Secaşului, care duce la moară (S.).

Iezăru „vale ce duce spre satul Tiur“ (M.). — În acest caz *Iezăr* intră în raport de sinonimie cu *vale*, deoarece denumește o vale cu apă. E posibil să fi fost cîndva aici un lac, care cu timpul a secat, rîmînînd doar unul dintre izvoarele lui.

Iruga Morii, „îi și acum i r u g ă“ (M.). — De la apelativul *irugă* „braț de rîu ce duce apa la moară; canal prin care se abate apa la moară“.

Iclejia din Fața Școlii (B.).

Iclejie, „teren arabil; o fost ic le j i a bisericii catolice (=greco-catolice)“ (B.). — Ni se pare curios că dicționarele noastre (Cihac, DU, TDRG, CADE, DA, DM) nu înregistrează termenul *iclejie*. Nu e inserat nici în monografiile dilaectale dedicate graiurilor din Transilvania (Ovid Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, Teofil Teahă, *Graiul din Valea Crișului Negru*, Romulus Todoran, *Graiul din Vilcele* etc.), deși, după informațiile noastre, el e cunoscut în întreaga Transilvanie. După cite am putut constata, l-a notat doar Traian Marcu, *Glosar dialectal din comuna Deda*, în *Materiale și cercetări dialectale*, I, 1960, p. 177. Cuvîntul, azi pe cale de a ieși din uz, înseamnă „pămîntul (arabil sau fînaț) care constituie proprietatea bisericii și este dat spre folosință preotului“ și provine din lat. cl. *ecclesia* prin filieră maghiară.

În Baltă în Cioara, teren lângă un braț sec al Tîrnavei; „înainte Tîrnăva a avut alt curs“ (M.).

În Bătătură, zăcatoare, locul unde se odihnesc vitele în timpul amiezei

În Calea Pădurii, „loc cu yii spre Pădurea Yingardului“ (P.).

În Cinepi [*În Cînek*], teren pe care semănau toți oamenii cite o bucățică de cînepă“ (O.).

În Delniță, teren arabil (B.).

În Față, „pășune; se mărginește cu hotarul Crăciunelului de Jos (S).

În Finață, „o fost ierburi, acum îi loc arător“ (M.).

În Gura Padinii, „teren arabil, la ieșirea din sat: duce spre schei (spre Cergăul Mic) (R.).

În Gura Păraului ăl Mare (R.).

În Groapa Florii (P.). — *Flo(a)rea*, n. p.

În Gropi [*În Grok*], „pășune și fînaț; sînt grok“ (P.).

În Lab, „loc arabil“ (O.).

În Labu Pădurii, „azi nu mai e pădure: era o pădurice de *ascăț* (=salcîmi)“ (R.).

În Lac, „fînaț; îi chiar în capu satului“ (P.).

În Lacu, „fînaț lingă comună“ (B.).

În Pășune la Nicoară, deal (Ob.). — *Nicoară*, n. p.

În Pietriș [*În Ketriș*], „loc arabil, e și o carieră de unde scot ketriș“ (Ob.).

În Pir [*În Kir*], „o hi fost răzoare cu kir, azi loc arabil“ (S.).

În Răstoacă, „loc lingă Tîrnăva“ (M.). — De la apelativul *răstoacă* „loc, unde o apă este puțin adîncă, gîrlă puțin adîncă, formată prin abaterea apei cu scopul de a se prinde pești în albia secată“ (DM).

În Ripi [*În Rik*], „o fost pășune; acum îi livadă de pon; îi coastă, o cam fuțît pămîntu“ (M.); „loc fugit; pășune pentru oi“ (S.).

În Rit, „pe malu sting a Tîrnăzi și a Murășului, după întîl nirea ălor două ape; loc arabil și lăstăriș; berc, nu mai e fînaț“ (M.). — De la apelativul *rit* „fînaț“ (< mah. *rét*, idem).

În Sărătura, „loc sărat, fîntînă cu apă sărată“ (S.). — De la apelativul *sărătură* „teren bogat în săruri minerale solubile; p. ext. pășune care se întinde pe un astfel de loc“ (DM).

În Sărături, „teren s a r a t u r o s“ (P.).

Întră Căi [*Întră Căi*], „teren arabil întră două drumuri: unu duce în *Tău* și altul în *Rôgină*“ (O., T.).

Întră Iazuri, „pămînt întră mai multe părauă“ (R.).

Întră Părauă, „loc arabil (O.); „loc arabil“ (P.), „pășune, întră două părauă care vin din *Hulă*“ (R.).

Întră Zăpozi, teren arabil între *Zăpodea Mare* și *Zăpodea Mică*, (O.). Pentru *Zăpode* vezi mai jos p. 167—168.

În Țălini, „parte a satului“ (B.).

În Vale, „la Roșia îi zice *În Valea lu Sin*“ (T.).

În Valea lu Sin, „o fost loc la o societate din Aiud“ (R.). — *Sin*, nume de persoană atestat și în Muntenia (vezi *Documenta Romaniae Historica*, B. Țara Românească, vol. I (1247—1500), București, 1966, p. 160, 437, 451, 456, 474, 482, 486 și vol. XXI (1626—1627), București, 1965, p. 360, 382, 414, 418) și cunoscut și în Făgăraș în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, provenit din bg *Sino* < *sin* „blau“ (vezi Pașca, *Nume de persoane*, p. 321—322 unde sînt date și derivatele *Sinea*, *Sineciu*, *Sinoiaia*). Interesant este că deși i precedat de s devine i în graiul local, în acest nume el s-a pastrat nealterat, ca în anul 1313

cînd este atestat pentru prima dată (Vezi mai sus p. 133, precum și articolul nostru *Vechimea unor toponime din centrul Transilvaniei*, LR, XIX (1970), nr. 3, p. 234).

În Zăvoi, „acuma-i tirgu acolo; era numa treștie (= trestie) cit casa” (R.). — De al zăvoi „pădurice pe malul unei ape; luncă” (DM). Apelativul a dispărut din graiul local.

Jălărești, teren arabil (M.). — N. p. *Jălărescu* (< *Jălăru* + -esc).

Jidovului v. **Părău Jidovului** (P.).

La Acăț, „nu mai sint acăți (= salcîmi); teren arabil” (P.).

La Arină, „o coastă cu ketriș” (O.). — Ca toponim este înregistrat și de Eugen Tănase (*loc. cit.*, p. 15) pentru Poiana-Sibiului (*Arină* și *Capu Arinii*). Apelativul *arină* (< lat. *arena*), „nisip” de la care s-a pornit pentru denumirea locului, în regiunea de care ne ocupăm, a dispărut fiind înlocuit de *năsip* „nisip” (< v. sl. *nasŭpŭ*). Se păstrează încă în aromână⁹⁷, unde există și ca toponim⁹⁸. În dacoromână, după cum reiese din ALR, s. n. vol. I, h. 10, termenul *arină* mai este cunoscut doar pe o arie restrînsă, la nord de Cluj, în punctele cartografice 260, 272, 279. Îl găsim în textele vechi, mai ales în *Psaltirea Scheiană* și la Dosoftei, unde apare des. La Coresi, în *Psaltire*, e înlocuit peste tot cu *năsip*. Atestările lui *arină*, ca apelativ, ne vin mai ales din Transilvania (vezi DA). La Solnoc—Dobica *arina* este un „năsip pietros”, apropiat, deci, de sensul toponimului nostru *La Arină* „o coastă cu ketriș”.

La Armeneanu, teren arabil spre localitatea Armeni (B.).

La Baltă, „teren arabil; era o baltă mare, un lac” (B.); „loc arabil”, nu mai e baltă” (P.).

La Bolboaca lu Susană, „teren cu fînaț în luncă în Valea lu Sin” (R.). — După cum ne informează localnicii, în locurile denumite astfel apa este „mai largă și mai adîndă”; (sînt) „locuri mai adînci în albia Secașului, unde se scaldă copii”. Sensul este apropiat de cel indicat de DA: „loc adînc în albia unei ape curgătoare, unde, de obicei, apa învîrtindu-se, se formează un vârtej sau un ochi; *spec.* „adîncătură care se formează în albia rîului printr-o cădere de apă naturală sau artificială”. — *Susană*, n. p. (fem.).

La Borșoș, „o fost un drum de la Coșlari; *Borșoș* are moșie aici; teren arabil și lăstăriș; berc pe marșinea Tîrnăzi” (M.). — N. p. *Borșoș* (Vezi N. A. Constantinescu, DO, p. 210—211 s. v. *Borș*).

Labu din Sus, „loc arabil” (R.). — Toponimele însoțite de determinatele *sus* și *jos* indică poziția locului față de altitudinea solului sau față de punctele cardinale. În cazul acesta **Labu din Sus** se opune toponimului **În Labu Pădurii**, din aceeași localitate, care se află la o altitudine mai joasă.

Labu lu Hegheduș, teren arabil (M.). — N. p. *Hegheduș*, „N. p dregător la baronu”.

Labu Mărinii, teren arabil (B.). — N. p. (fem.) *Marina*.

Labu Vlădicii, „pășune; o hi fost vodată a lu vlădica” (R.).

⁹⁷ Tache Papahagi, *Dicționarul general și etimologic al dialecticului aromân*, București, 1963 (abreviat DDA).

⁹⁸ Th. Capidan, *Toponymie macédo-roumaine*, în „Langue et Littérature”, III (1946), nr. 1—2, p. 49.

Lăbuțu, „teren arabil; îs heiuri (=locuri) de casă acuma“ (R.). — De la *lăbuț*, „un lab mai mic“ (<*lab* + *-uț*).

La Butură, teren arabil pe care se găsește o salcie mai mare scorburoasă (S.). — După *butură* „scorbura“.

La Buturoi, teren arabil, pe care se găsește și un izvor (B.). — *Buturoi* „fîntînă, izvor“ (<*butură* + *-oi*).

La Capu Coastei [*La Capu Cqști*], teren arabil (T.).

La Colibă, „pășune; erau coligile păstorilor care grijeau yitele grofului de la Păuca“ (B.).

La Cornel, „loc arabil și lăstăriș la marzînea Mureșului; berc“ (M.). — *Cornel*, n. p. cunoscut în localitate.

La Coșarcă, „fînaț și pășune“ (T.); „fînață și pășune; o fost o hodaie acolo“. — Cf. (în Transilvania) *coșarcă* „coș de nuiete împletite“ (<*coșar* + *-că*). E posibil însă ca toponimul să denumească o ridicătură de forma unei *coșărci*. Cf. *Copu*, *Căținu*, *Căținelul* etc. toponime care și-au primit numele de la imaginea asemănătoare cu a unui *cop*, *cățin* etc.

La Cîrnituri, deal pe care trece un drum cu serpentine (O.). — După *cîrnitură* „întorsătură, cotitură“ (<*cîrni* + *-(i)tură*).

La Cruce, „teren arabil, imediat la ieșirea din sat; este o cruce“ (M.).

Lacu din Mijloc [*Lacu din Nîljoc*] (B.). Mulțimea lacurilor, uneori a bălților și a tăurilor, legate de izvoarele sărate (vezi *Sărătura* și *Zlatina*), ca și a locurilor noroioase (cf. *Glod*, *Mărghilă* etc.) se explică morfologic. Iată cum descrie un geograf această regiune: „Anticlinalul Tău—Roșia de Secaș—Hașag se dezvoltă la nord și paralel cu anticlinalul Ohaba — Ocna Sibiului și este constituit din depozite pliocene. Prezența sa este învederată de *vulcanii noroiși de la Roșia de Secaș și Hașag* [sublinierea noastră — v. F.]. Flancul nordic se observă în deschiderea de la Colibi și Broșteni. La extremitatea sudică se constată o incubatie puternică, însoțită de o schimbare bruscă de direcție [. . .]. Anticlinalul Cergău — Cenade — Șoroștin — Șesuri este separat de cel precedent prin sinclinalul larg de la Măgura — Pădurea Cergăului — Lacuri [. . .], în axul său se întîlnesc depozite miocene, *izvoare sărate și vulcani noroiși*“⁹⁹ [sublinierea noastră — V. F.].

Lacu lu Graur (S.). — *Graur*, n. p. cunoscut în localitate.

La Lac, „pe stînga teren arabil, în dreapta e un lac“ (B.).

Lacurile alî din Sus, „loc mlăștinos“ (S.).

Lacurile de Sus, „teren arabil spre Cinade; sînt și lacuri“ (B.).

Lacurile din Jos „fînaț“ (S.).

Lăcuț, „nu mai iește lac; loc arător cata (=cătrefe) *Yingard*“ (T.). — Diminutiv de la *lac*.

Lăcuțale, „teren în mijlocul satului; o fost lacuri mai nic“ (B.). — Plural de la *lăcuț*.

La Deleni, „coastă de deal cătră Blaj, la *Hodăile Tiurului*“ (T.). — *Deleni* (—*Obîrșe*) sat aparținător comunei Tiur, jud. Alba.

La Fintina de după Deal „iește o fîntînă cu cumpănă“ (P.).

⁹⁹ Mircea Ilie, *Podișul Transilvaniei*, București, 1958, p. 65.

La Fintinele, „loc arabil; o fost fînaț; azi nu mai sînt fîntîni“ (S.). — Plural de la *fîntînea* (<*fîntînă* + *-ea*).

La Furci, „ridicătură de teren; deal spre Blaj“ (T.). Pe locurile numite astfel erau de obicei instalate spînzurătorile. La Sîncel, lîngă Blaj există un **Dealul Furcilor**, la Lunca Tîrnavei, com. Șona, jud. Alba o *Vale a Furcilor*, la Boiu, jud. Mureș un alt deal se cheamă *Furcile*. În Transilvania de nord și de nord-est avem unele toponime provenite de la apelativul (a)*căstău* <magh. *akasztó* „spînzurătoare“ (vezi *Studii și materiale de onomastică*, 1969, p. 76, 77, 168.)

La Galeș, „loc arabil, pantă dulce“ (O.). — N. p. *Galeș* (<*Gal* (<mag. *Gal*) + *-eș*).

La Ghergheleu, „un fel de deal“ (O.).

La Gorunu ăl Mare „teren arabil; după defrișare o rămas un singur gorun“ (M.).

La Gruieță, „teren arabil; gruiuri mai mici“ (O.). — Diminutiv format cu suf. *-eț* de la *grui*.

La Hodăi, „aici o fost curtea veche ungurească; era o casă pentru gîriș, azi nu-i mai nînic“ (S.); „o fost hodăi“ (P.). — De la *hodaie*, termen cunoscut mai ales în Transilvania, cu sensul de „locuință în hotarul satului, în jurul căroră oamenii care le locuiau aveau cea mai mare parte a pămîntului“. Uneori aceste „hodăi“ ajungeau pînă la cîteva zeci, încît deveneau adevărate cătune. Astfel, din apropierea regiunii de care ne ocupăm cunoaștem *Hodăile Tiurului*, *Hodăile Bucerzii*, iar *Indicatorul alfabetic al localităților din R.P.R.*, p. 298 mai înregistrează și următoarele „hodăi“ devenite sate: *Hodaia*, com. Cătina, jud. Cluj, *Hodaia*, comuna Fărăgău jud. Mureș, *Hodaia*, comuna Silvașu de Cîmpie, jud. Cluj, *Hodăi—Boian*, jud. Turda, *Hodăi—Lupu*, comuna Cergău, jud. Alba.

La Hulă, „deal cu un părau mare care scoboară în Tîrnăva“ (Ob.). Vezi mai sus p. 154.

La Iaz, „un dig de moară“ (O.).

La Irugă, „canal de apă în *Capu Gruifului*“ (B.).

La Izvoară, „sînt și acum izvoară; loc arabil; sînt fîntîni“ (Ob.). — *Izvor* apare foarte rar (o singură dată) în toponimia regiunii studiate. Faptul se explică prin concurența sinonimelor *buturoi* și *fîntînă*. Din descrierea dată locului de către subiect: „sînt și acum izvoară . . . fîntîni“ reiese că *fîntînă* aici are sensul lui „izvor“. S-ar pute ca înainte de venirea slavilor, *fîntîna* să fi fost singurul termen, care însemna „izvor“.

La Jgheab [*La Zgab*] „o hi fost o moară pe Săcaș (S.).

La Lîncu, teren arabil (R.). — N. p. *Lîncu*; cf. n. p. *Linca* (<*Ilinca*), frecvent în Cergău.

La Mălăiș, teren arabil (P.).

La Mihălțani, [*La Nihălțani*] uliță a satului pe care locuiesc mai multe familii numite *Mihălțan* (O.). De la *Mihălț*, localitate, jud. Alba + suf. *-(e)an*.

La Morîșcă, „o fost o moară acolo“ (P.). — *Morîșcă* (<*moară* + suf. dimin. *-ișcă*).

La Ochi [*La Oku*] „loc mlăștinis, care să zuină, să tot lasă“. — Printre sensurile multiple pe care le are apelativul *ochi* trebuie înregistrat și acela de

„loc mlăștinos, loc cu rovini“. Același înțeles îl are apelativul și numele topic *Ochi*, pe care îl cunoaștem din Sîncel, jud. Alba.

La Pădurea Gălzî, „loc arabil; fînaț și berc pe marșinea Mureșului, aparține de moșia unui boier din Galda; o fost cumpărat apoi de nihălțani (M.). — *Galda*, numele unei localități din jud. Alba (<magh. *Gald*).

La Pădurea lu Păpară, pășune (O.). — *Păpară*, n. p. (poreclă) <*păpară* „omletă“.

La Păr, „pășune; o fost vreo cinci-șasă peri“ (B.).

La Plopi [*La Plok*], „erau plok, la ieșirea spre Ungurei“ (R.).

La Prodan, loc arabil (P.). — N. p. *Prodan*.

La Răchite, „teren arabil; nu mai sîntă răchite; o fost multe răchite“ (P.).

La Răstoci, „pășune; să adăpau yitele acolo“ (P.).

La Rîpă, „teren care fuge; huluțuri“ (O.); „pășune; coastă abruptă“ (P.).

La Rovină [*La Rôgină* „o fost rôgini, acum nu mai sînt“ (P.). — De la *la rovină* „loc mlăștinos, mlaștină, mocirlă“.

La Rozoru ăl Mare, teren arabil (R.).

La Scoricieni, teren arabil (B.). — N. p. *Scoricean* < *Scoare* + *-icean* sau srb. *Skoric* + *-ean* (vezi N. A. Constantinescu, DO, p. 368).

La Soci, „fînaț; numai sînt soci“ (P.).

La Stîlp, „teren șes; loc arabil în hotar cu Broștenii“ (P.). — Cf. *a stîlpi* (înv.) „a marca (cu stîlpi) hotarul unui loc, a hotărnicii“ < *stîlp* (DM).

La Sălciță, teren arabil (O.).

La Troce, „fîntînă în pășune“ (P.). — *Trocă* „jgheab (făcut dintr-un trunchi de copac scobit sau din ciment) din care beau vitele. În Transilvania o nu se diftonghează în cazul cuvîntului nostru: *trocă*, pl. *troce*.

La Vălauă, „loc unde sînt niște troce“ (O.). — *Vălău* „jgheab care servește la scurgerea apei dintr-o fîntînă sau ca adăpătoare pentru vite“ < magh. *vălu* (DM).

La Vălăie, „îs două fîntîni și niște vâlăie de țiment; loc arabil și pășune“ (M.).

La Viile lu Friț (M.). — N. p. *Friț*.

La Vîrtop, „o pantă de deal“ (P.).

La Vîrvolea, „deal lîngă pășunea hăbenilor“ (T.). — Etim. necun.

La Zăcătură, „loc în pășune unde stau yitele la aînză“ (S.). — *Zăcătură* < *zăcătoare* prin schimb de sufix. Cf. în celelalte localități *bătătură* „zăcătoare“.

La Zălani, „loc arabil; a fost a unui grof ungur“ (R.).

Livadă, „platou cu pon pe malu Tîrnăzi“ (M.).

Locu ăl Domnesc, „să mai spune *Zăpodie*“ (O.).

Locu lu Dobai, teren arabil (R.). — *Dobai*, n. p.

Lunca, fînaț (O.); „fînaț lîngă malu stîng a Săcașului“ (S.) „fînaț pe valea Săcașului“ (T.).

Lunca Boilor, „pășune; acolo pășteau numai boii“ (M.).

Lunca cu Ghergheleu, „lunca a fost dată în arîndă unui boier, unui mărginean; o făcut un *ghergheleu*, o ridicătură de pămînt pe care o pus și de paie“ (B.).

Lunca din Iclejia Bisericii Catolice (B.).

■ ■ **Lunca Domnească**, „teren arabil și fînaț, pe marginea Secașului; o fost a baronului“ (M.).

Lunca Măgeratului, „tălină cu iarbă“ (O.). Pentru *Măgerat* vezi *Fața Măgeratului*.

Lunca Morii, „o fost o moară de apă în capu satului; apa era adusă prin iaz din Secaș“ (B.).

Lunca Moriștii, „o fost o moară“ (B.).

Lunca Secașului, „loc arabil și fînaț“ (M.).

Lunca Stînii, „păcurarii au stînile pe coastă lîngă Secaș“ (Ob.).

Luncile de la Deac (P.). — *Deac*, n. p.

Luncile din Jos, fînaț (R.).

Luncile din Sus, fînaț, lîngă Păuca, o rupt din el pentru arătură“ (R.).

Luncile la Honic (P.). — *Honic*, n. p. săsesc.

Luncile lui Șchiau (P.). — *Șchiau*, n. p. cunoscut în localitate. Cf. și *șchiau* „bulgar“, „locuitor al satului Cergăul—Mic“.

Luncile Troian (P.). — De la n. p. *Troian* sau de la apelativul *troian*, *troiene* „îngrămădire mare de zăpadă adusă de vînt și așezată în valuri sau dune; morman, grămadă“, „întăritură făcută de popoarele vechi, constînd dintr-un val lung de pămînt cu șanț de apărare“ (DM).

Luncile Satului, „o fost proprietate comunală“ (B.).

Luncuța, „fînaț între *Secașu Vechi* și *Secașu Nou*“ (O.).; „alta, padină, pășune“ (O.). — Diminutiv de la *luncă*.

Luncuță, „fînaț pe valea Secașului“ (Ob.); „pășune“ (P.).; „fînaț“ (R.).

Lupeni, „loc arabil spre Lupu“ (sat jud. Alba) (R.). — Cf. și n. p. *Lupeanu* existent în localitate.

Masa Beci, „loc șes ca o masă cu colțuri; o ridicătură mare, sus e un platou ca masa“ (M.). — Ca toponim *Masa* apare și la Sîncel, jud. Alba: *Masa Mare*, *Masa Mică* și *Între Mese*. — Pentru *Beca* vezi mai sus p. 145.

Mădănești, uliță a satului (O.). — N. p. *Mădan*, cunoscut în localitate + *-escu*

Măgura, deal rotund; „o fost o progade (=cimitir) ungurească, acum îi progadea noastră“ (R.).

Măgura lu Vian, „îi o mîglă mare; face hotar cu Cergău Mare și cu Tău“ (R.); „loc arător, deal“. — *Vian*, n. p. hipocoristic de la *Octavian*.

Mărtineasa, loc arabil (M.). — N. p. *Martin*, existent cîndva în sat + suf. *-easă*.

Mărghilă, „loc arător, șes“ (T.). — Toponimul provine de la apelativul *mărghilă* înregistrat de Frîncu-Candrea, Viciu și St. Pașca (vezi CADE), cu sensul de „loc apăsător, mocirlă și de Eugen Tănase (*loc. cit.*, p. 15), pentru Poiana-Sibiului cu sensul de „mlaștină“. Pentru etimologie, CADE trimite la lat. medieval *marghila*, polon. *margiel*, ucr. *margeli*, germ. *Mergel*. Întrucît termenul circulă mai ales în partea de centru și sud a Transilvaniei credem că trebuie înlăturată posibilitatea apropierei lui de cuvîntul polonez și că etimonul probabil ar fi germ. *Mergel* influențat de rom. *mocirlă*¹⁰⁰.

¹⁰⁰ DLR, tom. VI, p. 269 aduce și alte atestări, iar despre etimologie spune că este necunoscută.

Mățicuta, „platou cu o fîntînă cu o apă foarte bună; de aici ar fi beut apă Matei Corvin“ (M.). — Vezi *Fîntîna din Mățicuta*.

Mățicuta Scurtă, „loc arabil, platou și pantă“ (M.).

Medeușu, „deal înalt, loc arabil lângă Tiur“ (S.). — — Cf. n. p. *Medeu* (la N. A. Constantinescu, DO, p. 181) + -uș.

Muierău, pădure (P.). — *Muierău* < *Măierău* (v. magh. *monyoró*, *monyaró* sau **manyaró* „aluniș, teren acoperit cu aluni“¹⁰¹).

Muieriște, „porțiune în vatra satului“ (M.). — Derivat de la *Muierău* (vezi mai sus) prin schimb de sufix -ău/-iște.

Murășu, „aici să varsă Tîrnăva în Murăș“ (M.).

Mierăuț [*Nerăuț*], „pămînt arabil“ (T.). — Derivat dintr-un *Mireu* (*Mirău*) (<magh. *nyirő* „mestecăniș, acoperit cu mesteceni“) + suf. dimin. -uț¹⁰². Forma *Mierăuț* (pronunțat *Nerăuț*), precum și formele *Mireș* din Prahova și *Mireșul*¹⁰³ din Mizil și Prahova, trebuie explicate ca forme hipercorecte, deoarece *ny-*maghiar a fost considerat ca *m* palatalizat (în graiul local, palatalizarea dentalei *n* urmată de *e*, *i*, *ea*, nefiind cunoscută).

Ogradă, „uliță la marginea satului și loc arător“ (T.). — De la *ogradă* „curte, bătătură; grădină cu pomi fructiferi“; „îngrăditură, gard“ <v. sl. *ograda*.

Oprit, pășune (P.).

Opritu, pășune (S.).

Opritu de Vite [*Opritu de Yite*], pășune (T.).

Padina lu Armeneanu, fînaț (B.). — *Armenean* locuitor al satului vecin *Armeni*.

Padină, „două pante dulci cu pon“ (P.).

Pădure, „teren arabil; o fost pădure de stejar pînă în 1918“ (M.).

Părau, „izvorăște din *Lacurile din Jos* și se varsă în Secaș“ (S.).

Părau ăl Mare, „nu are apă, îi săc“ (R.).

Părau Dijmului, „nu are apă“ (O.). — Vezi mai sus p. 136.

Părau din Zăpode (B.).

Părau Hancii (P.).

Părau Jidovului, „fînaț, o fost a unui jidov“ (P.).

Părau lu Baboș, (B.). — N. p. *Baboș*, cunoscut în localitatea vecină *Cenade*; derivat din *Babă* + -oș (vezi *Pașca*, *Nume de persoane*, p. 165—166).

Părau lu Cleja (M.). — N. p. *Cleja*, cunoscut în localitate, (*I*) *clejă* = *iclejie*.

Părau lu Șofron (P.). — N. p. *Șofron* același, cu *Șofronie*, cu *s* < ș sub influența maghiară (vezi N. A. Constantinescu, DO, p. 150).

Părau Mare (B., O.).

Părau Mechii (B.). — N. p. *Mechea*.

¹⁰¹ Vezi V. Frățilă, *La toponymie de la Vallée de Secaș-Tirnava*, p. 64.

¹⁰² Id. *ibid.*

¹⁰³ Pentru alte toponime derivate de la baza magh. *nyir* „mesteacăn“ vezi Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 80.

¹⁰⁴ Id. *ibid.*

Părău Miezuinii [*Părău Ńezuini*] teren arabil și finaț lingă satul *Colibi* (O.). — *Miezuină* „hat”, „spațiu liber între două locuințe”, „graniță între două localități învecinate”.

Părău Preslavului, „părău fără apă” (O.). — Cf. numele de loc *Preslav* din Bulgaria de nord-est.

Părău Ungureiului (O.). — *Ungurei*, localitate vecină cu *Ohaba* (< *Ungur* + *-el*).

Părău Vizuinii [*Părău Ţizuini*], „izvorăște din hotar cu Berghinu, spre *Ohaba*; sînt și *grok*” (S.).

Pășune [*Pașune*], „pășunea de oi” (T.). — G. Giuglea și M. Homorodeanu, în studiul *Correspondances italo-roumaines. Éléments préromains et vieux germaniques, VII Congresso Interazionale di Scienze Onomastiche*, Firenze — Pisa, 4—8 Aprilie, 1961, p. 84, semnalează toponimicele italiene *Pasciun*, *In Pasciun*, *Planpascun* (< *pastio*, *-one*), remarcînd că, deși păstoritul la români este o ocupație atît de veche și de frecventă, apelativul *pășune*, atît de viu în română, nu se găsește în toponime decît o singură dată: *Pășunea Mare*, sat în jud. Maramureș. Noi l-am înregistrat în schimb de două ori: *Pașune* (T.). și *În Pășune la Nicoară* (Ob.). Toponimul apare pentru a desemna pășunea oilor de a vitelor (*Opritul*).

Pe Cărare, loc arabil (R.).

Pe Cărări, „loc, la ieșirea din sat, spre pășunea țăitelor” (M.). „loc spre opritu de yite” (O.).

Pe Comori, „pășune, ar fi fost o comoară acolo” (R.).

Pe Dealu lu Sălcău, „teren arabil; o fost acolo pămîntu lu Sălcău”. — N. p. *Sălcău*, cunoscut în localitate.

Pe Groapă, „porțiune de sat” (M.).

Pe la Hilutăști, uliță (O.). — *Hilutăști*, mai multe familii numite *Hilută* < *Hilă* (< *Mihăilă*) + *-uț(ă)* + *-esc*.

Pe Iezăr, „continuă *Iezăru* (vale) din Mihalt pînă în Tîrnăva” (Ob.).

Pe Lab, pășune (B.).

Pe Obreja, „teren arabil între Nihalt și Obreja” (Ob.).

Pe Părauă, teren arabil (O.).

Pe Pod, „șes, pe o nîcă ridicătură de teren” (B.), „teren arabil”, „podîș” (O.). — De la apelativul *pod* „platou pe un deal, podîș”. Vezi la Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 333, *Podu cu Florile*, platou în Tirgoviște. Vezi în continuare și toponimele culese de noi: *Podu Bisericii* (T.), *Podu Ciontii* (M.) și *Podu Comorii* (M.).

Pe Sărături în Lunca din Sus, „loc sărătuos” (R.).

Pe Su Coastă, pășune (R.).

¹⁰⁵ La Preslav, Pliska. Madara s-a descoperit o cultură materială înrudită cu cea de tipul Ipotești—Cindești și Bratei, din aceeași vreme (sec. V—VII) (vezi D. Krandžalov, *Comment distinguer dans les matériaux archéologique des pays balkanique la population locale romanisée des Slaves et autre élément ethnique*, în „Acta Universitatis Palackina Olomucensis, Historica”, VII, 1964, p. 5—43; vezi și articolul nostru, *Vechimea unor toponime din centrul Transilvaniei* LR, XIX (1970), nr. 3; p. 237, nota 27).

Pe Su Răzoare, pășune (R.).

Pe Calea lu Bărc, „loc arător” (T.).

Peste Mureș [*Pește Murăș*], teren arabil la nord de râul Mureș (M.).

Piscu Măgeratului [*Ķiscu Măġeratului*] „vine așe ca o potcoavă, un deal, un podiș sus, pe deal” (O.). — Deși toponimele provenite de la apelativul *pisc* sînt foarte numeroase pretutindeni (vezi Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 39), în regiunea cercetată de noi l-am întîlnit doar o singură dată. Iorgu Iordan (*op. cit.*, p. 39) adaugă că varianta fonetică *Ķiscu(l)* se găsește în Moldova. Trebuie spus însă că peste tot, acolo unde *p* urmat de *i* se palatalizează sub forma *ĳ*, el se pronunță *Ķiscu(l)*. Cunoaștem și la Sîncel, jud. Alba, un deal împădurit numit *Ķisc*.

Plopii [*Ploki*], teren arabil la confluența Tîrnavei cu Mureșul; pe marginea Tîrnavei sînt și acum plopi (M.).

Podoabă, pășune și fînaț (B.). — N. p. *Podoabă* venit în localitate din Lodroman, sat în jud. Sibiu.

Poderei, „loc arabil, loc șes pe un deluț” (O.). — După CADE, apelativul *podereu*, *podireu*, *podirei* circulă în Transilvania și înseamnă „platou”. DM îl înregistrează cu același sens, specificînd că e un termen regional, fără să indice unde anume e uzual.

Podu Bisericii [*Podu Besărici*], „loc pe un deal, o fost pămîntu popii” (T.).

Podu Ciontii, „platou drept; loc arabil” (M.). — *Ciontea*, n. p. (fam.) derivat din *ciont* „ciung” cu suf. *-ea*. Vezi Pașca, *Nume de persoane*, p. 206—207 și Drăganu, *Rom.*, p. 72, 211.

Podu Comorii [*Podu Comorî*], „loc arabil și pășune; loc șes; un platou pe vîrfu dealului” (M.).

Podu Gîrdanului, „luncă și un pod peste Valea Gîrdanului” (R1). — *Gîrdan*, probabil, n. p. (<*Gîrda*, nume de localitate + *-an*).

Poiana, „loc arător și berc, lăstăriș” (M.).

Pojorita, „pădure de stejar” (P.). — Toponimul presupune un verb *a pojori* <*pojar*, glosat de DM: 1. Boală contagioasă (la copii) caracterizată prin apariția unor pete roșii pe piele; rujeolă. 2. (inv.). Incendiu. Fig. Lumina roșiatică a zorilor sau a amurgului. 3. Căldură mare, arșiță. Fig. înflăcărare, ardoare (< v. sl. *požarŭ*). Pentru sensul pe care îl are *Pojorita*, în toponimie, „pădure arsă” cf. srb. *požâr* „arderea pădurii” (prin voia oamenilor sau prin accident). (Vezi Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 24.

Potecu Viilor [*Potecu Yiilor*], „o cărare alături de drum” (B.). Cf. la Poiana Sibiului: *Potecu pe Fața Goală*, *Potecu Sininii* (Eugen Tănase, *loc. cit.*, p. 22).

Progadea, cimitir (Ob.). — De la *progade* „cimitir”.

Progadea ai Nouă, cimitirul bisericii ortodoxe (M.).

Progadea ai Unită, cimitirul bisericii unite (greco-catolice). (M.).

Progadea la Horubaia, cimitir (M.). — Pentru *Horubaia* vezi mai sus p. 135—154.

Prundu, „uliță pe marșinea Tîrnăzi” (M.).

Prundu Satului, „loc înainte de a intra în sat ; o fost lăsat [de apă] nășp (M.).

Pușcarie, „aici o fost curtea ai domnească“ (T.). — De la *pușcărie* „închi-soare, temniță, penitenciar“ (M.).

Puțu ăl Săc, „fîntînă seacă“ (B.). — Apelativul *puț* „fîntînă“ a dispărut din graiul local.

Rătăcita, „loc arabil ; aici coboară un drum în vale ; nu era drum permanent“ (M.). — Cf. *Rătăcitul* (picior de munte) în Moinești (Bacău) și **Neștiuta** citate de Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 333 ; Cf. și *Rătăcita*, „poiană ; plaiul pe marginea ei ; plaiul muntelui“ cunoscută de noi de la Feneș, com. Arme-niș, jud. Caraș-Severin.

Răzoare, „loc arabil și fînaț“ (S.).

Răzoarele al Domnești, „loc arabil, înainte o fost fînațu lu baronu“ (S.).

Răzoarele Obrejî, „îs răzoare ; o fost terasat pămîntu ; loc arabil“ (M.).

Rozoară, „deal, teren arabil“ (T.).

Rozoare, teren arabil (P.).

Rozoarele lu Golea, (O.). — N. p. *Golea*.

Rozoarele lu Popa (O.). — *Popa*, n. p. cunoscut în localitate.

Rozoru ăl Mare, teren arabil (R.).

Rîpile lu Mihai [*Rîkile lu Mihai*] „fînaț și pășune“ (M.). — *Mihai*, n. p.

Rîtu Popii, „fînaț o fost a unui popă“ (R.). — *Rît* „fînaț“ <magh. *rét*. De remarcat forma deosebită de genitiv pentru *popă* „preot“ față de *Popa* n. p. (vezi *Rozoarele lu Popa*).

Riturile, „loc arabil, o fost fînaț“ (Ob.).

Rovina [*Rógina*], „teren mlăștinos, sînt ochiuri“ (O.).

Rovină [*Rógină*], „fînaț, loc apătos“ (T.). ; „fîntîni ; loc mlăștinos“ (S.).

Rovina [*Rózina*], „mlăștini, țălini apătose ; crește pipiring prin țișinile alea, prin izvoară“ (M.).

Rotundu, „pădure rotundă întră Păuca și Broșteni“ (P.) ; „pășune“ (O.).

Salca lu Niță, „teren arabil ; o fost o salcă“ (O.). — *Niță* hipocoristic de la *Ioniță* sau *Ni(cul)iță*.

Satu Mare, cartier al satului (O.).

Satu Mic [*Satu Nic*], cartier al satului (O.).

Săcașu, vale care curge prin toate satele anchetate (<*Sec*+*aș*)

Săcașu Nou, cursul nou al văii (O.).

Săcașu Vechi, „locu pe unde curgea cîndva apa Săcașului“ (O.).

Sărături, „pămînt sărătuos ; nu să face ninic“ (O.).

Sclioanța, „yîi și góliște“ (O.).

Sonești, teren arabil — N. p. *Sonescu* <*Sonu* (<*Simion*)+*escu(u)*.

Stăuina, pășune (M.) ; „acolo pășunau oile“ (O.). — *Aria Stăuini* se pare că se întindea din sudul Transilvaniei (două locuri *Stăuină* și *Stăuini* au fost înregistrate de Eugen Tănase, *op. cit.*, p. 20, din Poiana-Sibiului), pînă în

Munții Apuseni¹⁰⁶ și pînă la Tîrgu-Mureș¹⁰⁷. La Sîncel, lîngă Blaj se găsește un loc numit *Stăuin*.

Stăuina Mare, teren arabil (M.).

Stăuina Mică [*Stăuina Nîcă*], „loc arabil, în pantă“ (M.).

Stăuină, „poiană în pădurea *Muierău*“ (P.); „pășunat; azi loc arător“ (S.).

Strimba, „drum cu cotituri; trece pe un loc arabil“ (M.).

Sub Alunei, teren arabil (Ob.).

Sub Castel, „loc aici o fost castelul baronului Vesely“ (Ob.).

Sub Hinci, „teren arător sub *Podu Comori*“ (M.). — Cf. n. p. *Hincu*.

Sub Hula lu Băscău (R.).

Sub Obreja, „fînaț și teren arabil“ (Ob.).

Sub Rădea, pădure (B.). — Cf. *rediu* „pădure mică și tînără“.

Sub Răzoară, teren arabil (B.).

Supt Alunei, „loc arător; nu mai sînt aluni“ (T.).

Supt Obreja, „teren arabil și pădure sub o coastă“ (M.).

Șesu Berghinului loc arabil (O.). — *Berghin* localitate vecină (jud. Alba).

Șesu Broșteni, „șes spre satu Broșteni“ (P.).

Șesu Mare, „loc arabil; are cîteva lacuri“ (S.).

Șesu Mic [*Șesu Nîc*], teren arabil (S.).

Șesu Roșii, teren arabil spre Roșia de Secaș (P.).

Șesu Tăului, teren arabil spre comuna Tău (O.).

Șesu Viilor [*Șăsu Țiilor*], „teren arabil lîngă Ții“ (M.).

Șipotu, „izvor cu fîntînă“ (R.).

Șipotu Obrejii [*Șipotu Obreji*], „teren arabil cu un izvor foarte bun (M., Ob.).

Șipoțel [*Șipoțâl*], teren arabil pe care se găsește o fîntînă cu apă bună (O.). — Dimin. de la *șipot* cu suf. *-el*.

Șopar, teren arabil (P.). — Etim. necun.

Tabla lu Crețu, „loc arabil și un dărab de coastă“ (R.). — După *tablă*, cunoscut în Transilvania, cu sensul „bucată de pămînt semănată“ (<magh. *tabla*) „lot“, „lan de grîu“. — *Crețu*, n. p.

Tătarca, teren arabil (B.). — De la *tătarcă* „mei“.

Tău lu Filip, „era un tău mare; era a unuia Filip; loc arabil și fînaț“ (Ob.).

Tău lu Honț (S.). — *Honț*, n. p. săsesc în Berghin, localitate învecinată cu Secășelul.

Tîlnăroage, fînaț cu multe șanțuri (R.).

Tîrnăva, apa Tîrnavelor unite curge pe lîngă satele Mihalt și Obreja.

Togu lu Lazlo, pămînt arabil (R.). — Cf. magh. *tag* „parcelă de pămînt, delniță“. Apelativul nu e cunoscut în localitate. — *Lazlo*, n. p. de origine maghiară.

¹⁰⁶ De la Muntele Săcelului au fost înregistrate toponimele: *Doștina Stăuinii*, *Stăuina Mare*, *Stăuina Mică* (vezi George Giuglea și V. Țîra; *Toponimice românești din Munții Apuseni* (Bășoara, Săcel, Muntele Săcelului), AUT, IV, 1966.

¹⁰⁷ Prof. Delia Frățilă Ilie ne face cunoscută existența unui loc numit *Stăuina*, în Săușa jud. Mureș.

Troian, „o dîlmă făcută de cineva care o avut casă acolo ; azi fînaț spre Beșinău (=Secășel)“ (T.).

Tățu Mare, „ridicătură, un grui, o movilă mare“ (Ob.).

Tățu Mic [*Tățu Nic*], movilă (O.). — Ar putea proveni de la *țîțu* (=țîță) prin masculinizate, însemnînd „ridicătură de teren de forma țîței“ (Cf. la August Scriban, *Dicționarul limbii românești*, Iași, 1939, *țîță* „ridicătură, înălțătură de pămînt : de pe țîță se vedea tot satu). Pentru evoluție semantică asemănătoare, cf. și fr. *mamelon* „sfîrcul mamelei“ și „ridicătură de teren cu vîrf rotund“ care a intrat și în terminologia noastră geografică și militară. Regional, *țîț*, *țîțuri* este numele unei cănițe din care se dă copiilor să bea“ (DM). Cf. la Armeniș, jud. Caraș-Severin, un toponim *Țîtu*.

Tingăl, pădure (P.). — Probabil n. p. de origine săsească.

Turțulăiele, „două gruiuri înalte și ascuțite, care au formă de țurture“ (M.). — Ca nume topic nu l-am mai întîlnit nicăieri. Probabil derivat de la *țurture* cu suf. -ăie < *țurțurăie* și prin disimilarea parțială a celui de al doilea *r* la *l* : *Turțulăie*.

Ulița Ciorii, ulița ce dă în *Cioara* (O.).

Ulița Decenilor, uliță pe care stau mai multe familii numite *Deceanu* (M.).

Ulița de Gruî, uliță a satului spre locul numit *Gruîu* (O.). — Formă veche de genitiv format cu prepoziția *de*. Cf. *Curtea de Argeș*, *Cetatea de Baltă*, *Stîna de Vale* etc.

Ulița Gîrbeștilor (O.). Supranume de la n. p. *Girbea* + suf. -esc.

Ulița Morii, „ulița pe care se găsește o moară“ (M.).

Ulița Săbăieștilor (M.). — Derivat de la n. pers. *Săbău*, cunoscut în localitate, cu suf. -esc.

Ulița Satului (O.).

Unghet, „uliță în sat ; îi o fundătură“ (T.). — *Unghi* + suf. dimin. -eț.

Unghete [*Unghetă*] „mai multe unghiuri pe marginea Săcașului“ (M.) ; „unghiuri făcute de apa Săcașului“ (O.).

Unghiu Laru, „loc arabil ; un fel de unghi întră Tîrnăva și calea ferată“ (M.). — Să fie cumva o formă coruptă din **Unghiu la rîu** „unghiul rîului“ (Cf. *hornu la casă* „coșul casei“) ? sau *Laru* este un nume de persoană ?

Unghiu Morii, „teren arabil ; o fost o moară“ (M.).

Vadu Săcașului, „o fost un vad, apa era mai mică ; aici se adăpau zîtele la prînz“ (M., Ob.).

Valea Bunesî, „pășune ; în vale curge apă numa cînd plouă“ (O.). — N. p. (supranume) *Buneasa* (< *Bunea* + *-easa*).

Valea Copului, „teren arabil și fînaț ; o țîră de goliște“. — *Copu* vezi mai sus p. 148.

Valea Dumelciului, „grădină (=livadă) ; fînaț și teren arabil“ (M.). — *Dumelciu* vezi mai sus p. 150.

Valea Ghibarțului, „are puțină apă ; izvorăște de la Yingard și se varsă în Săcaș ; teren arabil și fînaț“ (O.). — *Ghibarț* vezi mai sus p. 152.

Valea Hancii, „nu are apă“ (P.). — Cf. n. p. *Hanca*.

Valea Henigului, „fînaț ; dincolo de vale este hotaru satului Henig“ (M.).

Valea Largă, „fînaț ; valea nu are apă“ (M.).

Valea lu Bărc, „vale sacă“ (R.).

Valea lu Bun, „finaț; are un canal mic pe care curge puțină apă“ (B.).

— *Bun* n. p.

Valea lu Mărginean, „nu curge apă; finaț și rógină“ (P.). — *Mărginean*, n. p. cunoscut în localitate.

Valea Mare, „curge apă; loc arabil“ (O.).

Valea Mică [*Valea Nică*], „curge apă când plouă“ (O.).

Valea Ungureiului, finaț spre satul Ungurei (R.).

Valea Vii [*Valea Žii*], „pășune; nu-i apă; trece un părau prin niljocu pășunii (M.).

Valea Zlatinii, finaț — *Zlatina* vezi mai jos p. 168.

Via lu Zalani, [*Yiia lu Zalani*] (R.). *Zalani* n. p. de origine maghiară.

Viile [*Žiile*], „teren cu žii întră *Lunca Boilor* și *Valea Žiilor*“ (M.); [*Yiile*] „deal cu yii“ (R.).

Viile [*Yiile*] **de la Cenade** (B.). — *Cenade* localitate vecină.

Viile [*Yiile*] **de la Haba**, „teren arabil“ (S.).

Viile [*Žiile*] **de Su Coasta lu Baronu**, „o fost un baron la Obreja, baronu Vesely, o fost cumpărate de la o bancă din Sígii, și dup-ai-a s-o vîndut žiile la oamenii din sat“ (M.).

Viile [*Yiile*] **din Deal** (S.).

Viile [*Žiile*] **lu Beșinaru** (Ob.). — *Beșinar*, locuitor al satului Beșinău (azi Secășel).

Viile [*Žiile*] **lu Sivistean** (Ob.). — N. p. *Sivistean* (<*Sebastian*).

Viile [*Yiile*] **Vechi**, „acolo o fost primele yii“ (B.).

Viișoara [*Ğiışora*], „pădure; nu mai iește yiie“ (O.). — Diminutiv de la *vie*.

Vîrfu Feții, „vîrf de deal nic, spre Beșinău“ (O.).

Virtop, „teren arabil și stărp; deal cu grok; teren accidentat“ (M.). — Vezi mai sus *La Virtop*.

Virtoapele, pășune (O.).

Virvolea, deal înalt (T.).

Vovirlea, „cea mai înaltă ridicătură din hotaru satului“ (O.).

Zăcătură, „zăcatoare în pășunea din Zăpode“ (M.).

Zăpode, „vale; loc arător“ (T.). În Transilvania sensul lui *Zăpode* e deosebit de cel din Moldova („platou pe o colină sau un munte“¹⁰⁸), însemnînd „vale, uneori cu apă“, apropiat deci de sensul indicat de CADE: „vale; șes mai scufundat la poalele unui deal, la loc adăpostit“. Toponimul a fost înregistrat și de la Poiana Sibiului¹⁰⁹ și îl cunoaștem și de la Sîncel, jud. Alba, unde *Zăpodea Mare* și *Zăpodea Mică*, denumesc, de asemenea, două văi, fără apă. Apelativul

¹⁰⁸ Vezi Iorgu Iordan, *Top. rom.*, p. 560 unde e citat Damé.

¹⁰⁹ Vezi Eugen Tănase, *loc. cit.*, p. 16.

în regiunea cercetată nu mai este viu¹¹⁰. Ce însemna altădată ne spune doar înfățișarea locurilor care poartă acest nume.

Zăpodea, „teren arabil; are un părau“ (B.); „vale și loc cu coastă“ (M.).

Zăpodia Mare, „păraie cu izvoară, fînaț“ (O.).

Zăpodia Mică [*Zăpodia Mică*], fînaț (O.).

Zlatina, „teren arabil; o fost o fîntînă de apă sărată pe **Valea Zlatini**“ (M.). — De la apelativul *slatină* „sărătură“. Este de remarcat faptul că pe valea inferioară a Secașului, la Mihaltș și Obreja, apare toponimul *Zlatină*, de la un apelativ de origine slavă veche, dispărut din graiul localnicilor, pe cînd în partea superioară a văii e cunoscut toponimul *Sărătură*, format de la apelativul românesc *sărătură* (<*săra* + -(ă)*tură*).¹¹¹ Avem a face cu aceeași stratificare lingvistică ca și în cazul lui *arină* și *nisip*.

Zlatina Obreji, „teren arabil în continuarea *Zlatinii* de la Nihaltș“ (Ob.).

ТОПОНОМИЯ ДОЛИНЫ СЕКАШУЛ-ТЫРНАВЕЙ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа представляет собой попытку монографического исследования топонимии долины Секаш-Тырнавей.

Материал был собран в 1967-ом году диалектальными анкетами в следующих населенных пунктах: *Броштени*, *Пэука* (из области Сибиу), *Рошия де Секаш*, *Тэу*, *Охаба*, *Секэшел*, *Михалц* и *Обreja* (из области Алба).

В первой части работы дается краткое географическое описание исследуемой области и историческая справка о данных населенных пунктах. Изучив средневековые документы, автору удалось идентифицировать несколько топонимов, образованных от названий лиц, как, например, *Валя лу Син*, который в документе 1313 г. переведен на венгерском языке *Zynpotoka* и *Хула лу Бэшкэу*, который в том же документе переведен в форме *Bozkosar*.

Автор предполагает, что и венгерское официальное название населенного пункта Броштени: *silva Kerechnuk* (1296 г.), потом *villa Kerechnuk* и *Kereknuch* (1298 г.) представляет собой перевод топонима *Рогунду*, лесистое место, расположенное между деревнями Броштени и Пэука, на котором находилось бывшее место поселения названной деревни. Потом указывается этимология названий каждой местности.

¹¹⁰ Conform atestărilor din dicționarele noastre, *zăpode*, cu valoare de apelativ, apare doar în textele din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. (Vezi CADE și TDRG. TDRG citează pe Frîncu, *Moșii*).

¹¹¹ Vezi V. Frățiță, *La toponymie de la Vallée de Secaș-Tîrnava*, p. 63.

Автор предполагает, что топонимы *Тырнава*, *Охаба*, *Пресака* и (*Дялул*) *Преславулуй* относятся к временам славяно-румынской общности. Анализируя пути возникновения топонимов, автор приходит к выводу, что в их основе лежит форма, цвет и другие качества данных мест. Многочислены и топонимы, образованные от антропонимов. В основе этих топонимов лежат имена их бывшей владельцев (некоторые из них, как *Валя лу Син* и *Хула лу Бэшкэу*, насчитывают более 700 лет.

Далее дается лингвистическое исследование топонимов с фонетической, морфологической, синтаксической и словообразовательной точек зрения.

Последняя часть работы содержит индекс топонимов. В этой же части трактуются и вопросы этимологии. Этимологический анализ названий местностей долины Секаш-Тырнавей свидетельствует о том, что они почти в целом румынского происхождения.

Люди, давшие название этим местам в Трансильвании, были в большинстве своём румыны.

LA TOPONYMIE DE LA VALLÉE DE SECAȘ-TÎRNAVA

(RÉSUMÉ)

Cet ouvrage représente un essai d'étude monographique de la toponymie de la vallée de Secaș-Tîrnava.

Les matériaux nécessaires ont été recueillis en 1967 par des enquêtes sur place effectuées dans les localités suivantes : *Broșteni*, *Păuca* (dans le département de Sibiu), *Roșia de Secaș*, *Tău*, *Ohaba*, *Secășel*, *Mihaltș* et *Obreja* (dans le département d'Alba).

La première partie de l'étude contient tout d'abord une caractérisation succincte du point de vue géographique de la région où l'on a entrepris ces recherches, ainsi qu'un bref aperçu historique sur les localités respectives. En partant des documents médiévaux, l'auteur réussit à identifier certains toponymes provenant de noms de personnes, comme par exemple *Valea lu Sin*, traduit dans un document officiel hongrois de 1313 par *Zynpotoka*; le nom *Hula lu Bășcău* est rendu dans le même document par *Bozkosar*. L'auteur croit que le nom hongrois officiel de la localité *Broșteni* : *silva Kerechnuk* (1296), puis *villa Kerechnuk* et *Kerechnuk* (1298) représente la traduction du toponyme *Rotundu* un endroit boisé entre les villages de *Broșteni* et de *Păuca*, où il y aurait eu l'ancien emplacement du village. On explique ensuite étymologiquement le nom de chaque localité.

La période de symbiose slavo-roumaine a fourni probablement des toponymes comme *Tîrnava*, *Ohaba*, *Presaca* et (*Părăul*) *Prêslavului*.

En analysant la manière dont les toponymes se sont formés, on aboutit à la conclusion que la plupart des toponymes ont comme point de départ la forme, la couleur ou d'autres caractéristiques des endroits qu'ils désignent,

propriétés qui se rapportent à leur nature topographiques. Les toponymes qui proviennent des anthroponymes sont nombreux. Ce sont les noms des anciens propriétaires terriens, tels *Valea lu Sin* et *Hula lu Bașcău* (qui datent depuis environ sept siècles).

L'auteur entreprend ensuite une étude linguistique des toponymes du point de vue: phonétique, morphologique et syntaxique. On tient compte aussi de la formation des mots.

La plus grande partie de l'étude est consacrée au glossaire des noms de lieux. On y traite aussi des problèmes étymologique des noms de lieux de la vallée de Secaș-Tîrnava démontre que ceux ci sont, pour la plupart, des noms roumains.

CU PRIVIRE LA SISTEMUL OPOZIȚIILOR STILISTICE ÎN LEXICUL LIMBII RUSE CONTEMPORANE

DE

MARIN BUCĂ

Bogăția și varietatea lexicală a limbii sînt folosite diferențiat, în funcție de specificul situației în care se desfășoară procesul de comunicare și de conținutul comunicării. Fiind un mijloc de comunicare al întregului popor, limba nu poate să nu reflecte în structura sa și, îndeosebi, în structura vocabularului, condițiile în care funcționează. R. A. B u d a g o v pe bună dreptate face observația că „Deși limba este un mijloc de comunicare al întregului popor (toți oamenii care vorbesc o anumită limbă se înțeleg reciproc), unitatea limbii nu numai că nu neagă diversitatea ei internă, dar, într-un anumit sens, chiar o presupune; fiind un mijloc de comunicare în toate domeniile de activitate și creație a omului, limba nu poate să nu se modifice într-o anumită măsură, în raport cu condițiile în care funcționează și cu mijloacele prin care trebuie să asigure comunicarea, exprimarea gândurilor și a sentimentelor celor care recurg la ea în permanență”¹.

Adaptarea lexicului la tipurile de situații în care are loc comunicarea, precum și la tipurile de comunicare se manifestă în diferențierea elementelor sale, în formarea, ca o consecință a acestui fapt, a unor straturi de cuvinte a căror întrebuințare se află în legătură directă cu factorii amintiți. Limitarea întrebuințării unor cuvinte la anumite situații și tipuri de comunicare duce la apariția unei coloraturi specifice care determină particularitățile folosirii lor ulterioare. Straturile de cuvinte care se caracterizează prin nuanțe determinate de factorii citați formează așa-numitele stiluri colorate (marcate).

În structura lexicului limbii ruse literare contemporane se disting următoarele stiluri colorate:

1. stilul livresc (rus. книжный стиль),
2. stilul înalt (rus. высокий стиль),
3. stilul poetic (rus. поэтический стиль),
4. stilul popular-poetic (rus. народно-поэтический стиль),
5. stilul conversației curente (rus. разговорный стиль),
6. stilul vorbirii simple (rus. просторечный стиль).

¹ R. A. B u d a g o v, *Introducere în știința limbii*, Traducere și note de G. Mihăilă, București, Editura Științifică, 1961, p. 463.

Caracteristica principală a stilurilor colorate (marcate) o constituie faptul că valoarea și specificul elementelor lor constitutive ies în relief numai în opoziție cu elemente care nu sînt marcate din punct de vedere stilistic și care alcătuiesc așa-numitul stil neutru. Această caracteristică a stilurilor colorate se concretizează în faptul că majoritatea covârșitoare a seriilor de sinonime stilistice conțin cel puțin un element din stil neutru. Astfel, cercetînd un număr de 848 serii de sinonime stilistice (substantive) din *Dicționarul de sinonime ale limbii ruse* alcătuit de Z. E. Alexandrov², am constatat că doar 52 serii (6,13%) sînt constituite numai din cuvinte aparținînd exclusiv stilurilor marcate; în toate celelalte cazuri (796 serii=93,87%) seriile sinonimice cuprind elemente atît din stilurile colorate (marcate), cît și din stilul neutru (nemarcat)³. Cele 848 serii analizate însumează 3.845 unități lexicale, ceea ce înseamnă că numărul mediu de cuvinte dintr-o serie sinonimică este egală cu 4,53. Este interesant de semnalat că acest coeficient întrece cu mult numărul mediu de cuvinte din seriile de sinonime ideografice (2,98)⁴.

Stilurile marcate pot fi grupate, în funcție de trăsăturile lor comune, în două stiluri fundamentale: *stilul elevat* și *stilul simplu*. În componența *stilului elevat* intră următoarele stiluri particulare: *stilul livresc* (SL) *stilul înalt* (SÎ), *stilul poetic* (SP) și *stilul popular-poetic* (SPP). *Stilul simplu* este alcătuit din elementele *stilului conversației curente* (SCC) și ale *stilului vorbirii simple* (SVS).

Din punctul de vedere al tipurilor de situații și al tipurilor de comunicare cele două stiluri fundamentale pot fi caracterizate în felul următor:

1. *Stilul elevat* cuprinde unități lexicale care se utilizează în împrejurări deosebite, solemne, iar conținutul comunicării este considerat ca important.

2. *Stilul simplu* include cuvinte care se folosesc în conversația spontană, degajată, în afara relațiilor oficiale, între persoane apropiate prin gradul de cultură și modul de viață. Conținutul comunicării îl constituie aspectele cele mai diferite ale vieții de toate zilele.

În afară de cele două criterii principale (tipurile de situații și tipurile de comunicare,) stilurile marcate se deosebesc și prin raporturile lor cu formele de existență a limbii: *forma scrisă* și *forma orală*. Elementele aparținînd *stilului elevat* sînt, în primul rînd, un atribut al formei scrise a limbii, în timp ce cuvintele caracteristice *stilului simplu* se folosesc, de obicei, în forma orală. Această predilecție a celor două stiluri fundamentale pentru una din cele două forme de existență a limbii (*forma scrisă* și *forma orală*) reprezintă trăsătura lor principală, esențială. Întrebuințarea *stilului elevat* în forma scrisă și a

² Z. E. Alexandrova, *Словарь синонимов русского языка*, Москва, Издательство «Советская энциклопедия», 1968.

³ După cum se știe, lingvistica nu dispune încă de criterii obiective de stabilire a coloraturii stilistice specifice fiecărui cuvînt în parte, fapt care este dovedit cu prisosință și de inconsecvența cu care sînt tratate din punct de vedere stilistic unele și aceleași cuvinte în dicționarele limbii ruse. Considerăm, însă, că această inconsecvență nu pune sub semnul întrebării existența stilurilor și nu afectează relațiile dintre stiluri.

⁴ Vezi lucrarea noastră *Sinonimia și bogăția vocabularului*, AUT, Seria Științe filologice, vol. VIII, 1970.

stilului simplu în forma orală nu este absolută. Stilul elevat poate fi folosit și în forma orală, iar stilul simplu, în forma scrisă. Această întrebuintare reprezintă, însă, o trăsătură caracteristică secundară a stilurilor respective.

În ceea ce privește *stilul neutru*, fără de care, după cum am arătat, existența stilurilor marcate este practic imposibilă, el poate fi caracterizat negativ: elementele acestui stil nu au trăsăturile caracteristice nici ale stilului elevat, nici ale stilului simplu⁵.

Stilurile limbii sînt, așadar, — prin excelență — categorii relaționale: ele există și se disting numai în opoziții unele cu altele, iar în aceste opoziții rolul principal aparține stilului neutru.

Analiza seriilor de sinonime excerptate din dicționarul citat arată că acestea se bazează pe realizarea următoarelor tipuri de opoziții:

1. opoziția: *stilul elevat* — *stilul neutru*;
2. opoziția: *stilul neutru* — *stilul simplu*;
3. opozițiile: *stilul elevat* — *stilul neutru* — *stilul simplu*.

În continuare, vom analiza fiecare tip de opoziție în parte.

I. Opoziția: *stilul elevat* — *stilul neutru*

Opoziția *stilul elevat* — *stilul neutru* se realizează în 277 serii sinonimice (34,79%), care însumează 1.101 cuvinte. Numărul mediu al cuvintelor din aceste serii este egal cu 3,97.

Exemple:

Stilul elevat

аутентичность
генезис
гомогенность
монумент
руины

Stilul neutru

подлинность
происхождение
однородность
памятник
развалины

În interiorul acestui tip fundamental de opoziție se disting următoarele opoziții particulare:

1. SL — SN	218 serii
2. SI — SN	23 serii
3. SP — SN	21 serii
4. (SL+SP) — SN	9 serii
5. (SL+SI) — SN	4 serii
6. (SL+SPP) — SN	1 serie
7. (SL+SI+SPP) — SN	1 serie

⁵ Cf. P. G. Ceremisin, *Общая и стилистически нейтральная лексика в русском языке*, «Русский язык за рубежом», 1968, № 2, p. 15.

Prezentarea structurii opoziției fundamentale *stilul elevat* – *stilul neutru* ne permite următoarele observații:

1. Majoritatea opozițiilor particulare cuprind elemente numai din două stiluri (266 serii=95,95%).

2. Poziția centrală în sistemul opozițiilor particulare aparține opoziției SL – SN (218 serii=78,70%).

3. Sinonimele din stilul livresc sînt prezente și în alte tipuri particulare de opoziții. În total, ele participă ca elemente componente în 233 serii (84,11%).

Din observațiile de mai sus putem concluda că rolul hotărîtor în realizarea opoziției *stilul elevat* – *stilul neutru* aparține stilului livresc.

Seriile sinonimice, în a căror structură se realizează opoziția *stilul elevat* – *stilul neutru* sînt supuse unei legi, conform căreia numărul seriilor sinonimice este invers proporțional cu cantitatea de cuvinte din care sînt alcătuite⁶. Aceste raporturi pot fi puse cu claritate în evidență cu ajutorul următorului tabel:

Numărul de sinonime din serii	Numărul de serii sinonimice
2	83
3	65
4	49
5	22
6	23
7	17
8	9
9	1
10	2
11	1
12	3
14	1
15	1

La cele de mai sus trebuie adăugat că numărul sinonimelor aparținînd celor două stiluri fundamentale (*stilul elevat* și *stilul neutru*) este inegal: majoritatea sinonimelor (737 sinonime=66,93%) aparțin stilului neutru, în timp ce stilul elevat este reprezentat în această opoziție de numai 367 sinonime (33,07%).

Este interesant de semnalat, de asemenea, faptul că prezența cuvintelor aparținînd stilului elevat în seriile sinonimice de tipul analizat este supusă unei legi care poate fi formulată astfel: *cu cît numărul sinonimelor stilistice marcate este mai mare, cu atît numărul seriilor sinonimice respective este mai mic*. Astfel, din cele 277 de serii sinonimice, 219 serii (79,06%) conțin numai un cuvînt din stilul elevat, 42 serii (15,16%) – două sinonime stilistice marcate, iar restul seriilor (16 serii=5,78%) – mai mult de două sinonime din această categorie.

⁶ Vezi lucrarea noastră amintită mai înainte.

II. Opoziția : stilul neutru — stilul simplu

Opoziția *stilul neutru — stilul simplu* se realizează în 434 serii sinonimice (54,52% din numărul total de serii de sinonime stilistice), care însumează 1.907 cuvinte. Numărul mediu de cuvinte din aceste serii de sinonime este egal cu 4,39.

Exemple :

<i>Stilul neutru</i>	<i>Stilul simplu</i>
бабочка	мотылек
бедро	ляжка
дыра	пропеха
журналист	газетчик
огорчение	растройство

În interiorul acestei opoziții fundamentale se disting următoarele opoziții particulare :

1. SN — SCC	260 serii
2. SN — (SCC+SVS)	85 serii
3. SN — SVS	89 serii

Sistemul opozițiilor particulare se caracterizează prin următoarele aspecte

1. Majoritatea seriilor (349 serii=79,86%) cuprind elemente numai din două stiluri.

2. Poziția centrală în sistemul opozițiilor particulare aparține opoziției SN — SCC (260 serii=59,49%).

3. Sinonimele din stilul conversației curente sînt prezente în 345 serii (78,93%

Din cele de mai sus reiese că rolul hotărîtor în realizarea opoziției *stilul — neutru — stilul simplu* revine stilului conversației curente.

Între numărul de cuvinte din seriile sinonimice și numărul seriilor respective se observă aceleași raporturi care caracterizează opoziția *stilul înalt — stilul neutru*, adică numărul seriilor de sinonime este invers proporțional cu numărul cuvintelor din seriile respective :

Numărul de cuvinte din serii	Numărul seriilor sinonimice
2	107
3	111
4	61
5	49
6	35
7	26
8	13
9	14
10	8
11	1

12	2
13	2
16	2
18	1
27	1
31	1

Seriile sinonimice în care se realizează opoziția *stilul neutru* — *stilul simplu* se aseamănă cu seriile sinonimice bazate pe opoziția *stilul elevat* — *stilul neutru* și prin faptul că numărul sinonimelor aparținând celor două stiluri fundamentale este inegal. Astfel, din cele 1.907 sinonime, 1.060 (56,62%) fac parte din *stilul neutru*, iar 847 (43,38%) din *stilul simplu*.

Între numărul cuvintelor stilistic marcate din serii și numărul seriilor respective se observă, de asemenea, aceeași corelație: *cu cât numărul acestor cuvinte este mai mare, cu atât numărul seriilor sinonimice este mai mic*. Astfel, în 275 serii (63,36%) găsim un singur sinonim stilistic marcat, în 73 serii — două sinonime stilistic marcat, în 33 serii — trei sinonime din această categorie etc.

III. Opozițiile: *stilul elevat* — *stilul neutru* — *stilul simplu*

Opozițiile *stilul elevat* — *stilul neutru* — *stilul simplu* se realizează în 85 serii sinonimice (10,69%), care însumează 608 cuvinte. Numărul mediu al cuvintelor din serii este egal cu 7,15.

Exemple:

<i>Stilul elevat</i>	<i>Stilul neutru</i>	<i>Stilul simplu</i>
треволнение	переживания	нервотрепка
фанфаронада	хвастовство	похвальба, самохвальство, фанфаронство
трудолюб,	труженик	работяга, трудяга
трудолюбоец		
инспиратор	подстрекатель	смутьян, баламут, подговорщик

În structura opozițiilor *stilul înalt* — *stilul neutru* — *stilul simplu* se disting următoarele tipuri de opoziții particulare:

1. SL — SN — SCC	26 serii
2. SL — SN — SVS	15 serii
3. SL — SN — (SCC+SVS)	15 serii
4. (SL+SI) — SN — SVS	1 serie
5. (SL+SI) — SN — SVS	1 serie
6. (SL+SP+SPP) — SN — (SCC+SVS)	1 serie
7. SI — SN — SCC	1 serie
8. SI — SN — SVS	2 serii
9. SI — SN — (SCC+SVS)	1 serie
10. (SI+SP) — SN — SCC	1 serie

11. (SI+SP) – SN – SVS	1 serie
12. SP – SN – SCC	2 serii
13. SP – SN – SVS	2 serii
14. SP – SN – (SCC+SVS)	3 serii
15. (SP+SPP) – SN – SCC	2 serii
16. (SP+SPP) – SN – SVS	2 serii
17. SPP – SN – SCC	1 serie
18. SPP – SN – SVS	3 serii
19. SPP – SN – (SCC+SVS)	5 serii

Din prezentarea principalelor date referitoare la opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* se desprind următoarele aspecte:

1. Acest tip de opoziții ocupă un loc secundar în sistemul opozițiilor stilistice fundamentale, seriile sinonimice în care el se realizează reprezentînd doar 10,69% din numărul total al seriilor de sinonime stilistice.

2. Opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* sînt rezultatul realizării a 19 tipuri de opoziții particulare, dar dintre aceasta doar trei opoziții (SL – SN – SCC, SL – SN – SVS și SL – SN – SCC – SVS), însumînd 56 serii sinonimice, ar putea fi considerate un fapt real al sistemului stilistic al limbii ruse. Restul opozițiilor particulare (16) sînt mai degrabă realizarea unor posibilități de combinare a diferitelor stiluri.

3. Este de remarcat, de asemenea, faptul că numărul mediu al cuvintelor din seriile sinonimice de structura analizată (7,15) este cu mult mai mare decît numărul mediu din toate seriile de sinonime stilistice (4,54) și decît numărul mediu al cuvintelor din seriile sinonimice în care se manifestă opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* (3,97) și *stilul neutru* – *stilul simplu* (4,39).

Între numărul mediu extraordinar de mare al cuvintelor din aceste serii sinonimice și numărul redus al acestor serii poate fi sesizat un raport de condiționare reciprocă: după cum am mai arătat, numărul seriilor sinonimice este invers proporțional cu numărul sinonimelor care intră în componența lor.

4. Numărul mic al seriilor sinonimice de acest tip poate fi explicat și prin faptul că limbii ruse, în general, nu-i sînt specifice combinații din mai mult de două stiluri particulare. Or, realizarea tipului de opoziții analizat presupune combinarea a cel puțin trei stiluri.

5. Seriile sinonimice în a căror structură se realizează opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* se deosebesc de seriile sinonimice bazate pe opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu* și prin faptul, firesc de altfel, că numărul sinonimelor din stilurile marcate (344 cuvinte = 56,58%) este mai mare decît numărul cuvintelor din *stilul neutru* (266 cuvinte = 43,42%).

Totuși, dacă în tipul de opoziții *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* vom încerca să distingem două tipuri de opoziții (*stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu*), atunci vom observa că acestea se aseamănă cu opozițiile fundamentale *stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu*. Această asemănare se manifestă în faptul că numărul sinonimelor din fiecare

stil marcat este mai mic decât numărul sinonimelor din stilul neutru (264 cuvinte): stilul înalt este reprezentat de 130 cuvinte, iar cel simplu de 214 cuvinte.

6. Particularitățile pe care le prezintă tipul de opoziții *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* în comparație cu tipurile de opoziții *stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu* ne duc la concluzia că existența lui în sistemul stilistic al limbii ruse este determinată de interferența acestor două tipuri fundamentale de opoziții.

Din analiza tipurilor de opoziții stilistice specifice lexicului limbii ruse contemporane se desprind următoarele concluzii:

1. Relațiile dintre stiluri au caracter de sistem. Acestea se reflectă în faptul că stilurile colorate (marcate) și stilul neutru (stilul marcat) se presupun reciproc. Astfel, din cele 848 serii de sinonime stilistice analizate, numai 52 serii (6,13%) nu conțin elemente din stilul neutru.

2. Specificul structurii stilistice a limbii ruse este determinat de opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu*, care se realizează în majoritatea covârșitoare a seriilor sinonimice.

3. Existența în structura stilistică a limbii ruse a opozițiilor *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* este rezultatul interferențelor celor două opoziții fundamentale: *stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu*.

4. Fiecare din stilurile marcate presupune existența stilului neutru, dar, între ele, stilurile marcate nu se presupun. Acest lucru este confirmat de următoarele aspecte:

a. În limba rusă nu există serii de sinonime formate numai din cuvinte aparținând stilului elevat și stilului simplu.

b. Structura și locul pe care îl ocupă în sistemul stilistic al limbii ruse opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu* arată că acestea nu sînt rezultatul relațiilor dintre stiluri, ci al interferenței dintre cele două opoziții fundamentale.

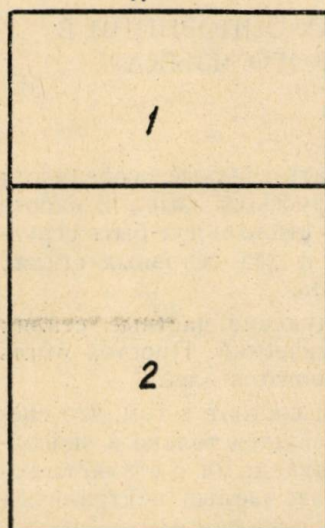
5. Principiul de organizare a sistemului stilistic în lexicul limbii ruse contemporane determină cea mai importantă particularitate a raporturilor dintre stilurile marcate – a s i m e t r i a. Asimetria stilurilor marcate este dovedită nu numai de preponderența opozițiilor *stilul elevat* – *stilul neutru* și *stilul neutru* – *stilul simplu*, ci și de particularitățile opozițiilor *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu*. Asimetria stilurilor marcate este sporită de faptul că ponderea lor în sistemul stilistic al limbii ruse este diferită. Această particularitate se manifestă sub două aspecte:

a. Numărul seriilor sinonimice în care se realizează opoziția *stilul elevat* – *stilul neutru* (277 serii) este mai mic decât numărul seriilor sinonimice în care se realizează opoziția *stilul neutru* – *stilul simplu* (434 serii).

b. În opozițiile respective, ponderea sinonimelor stilistic marcate este, de asemenea, diferită. Astfel, în opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru*, sinonimele stilistic marcate reprezintă 33,07% din numărul total de sinonime, iar în opoziția *stilul neutru* – *stilul simplu*, 43,38%. Acest aspect este caracteristic și pentru opozițiile *stilul elevat* – *stilul neutru* – *stilul simplu*.

Observațiile formulate mai sus în legătură cu opozițiile stilistice și cu raporturile dintre ele pot fi prezentate grafic prin următoarea figură:

I.



I. Opoziția Stilul elevat - Stilul neutru
 II. Opoziția Stilul neutru - Stilul simplu
 III. Opozițiile Stilul elevat - Stilul neutru -
 - Stilul simplu

I. Stilul elevat
 2. Stilul neutru
 3. Stilul simplu

III.

1

II.

2

3

2

3

К ВОПРОСУ О СИСТЕМЕ СТИЛИЧЕСКИХ ОППОЗИЦИЙ В ЛЕКСИКЕ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор ставит перед собой цель анализировать главные особенности стилистической системы в лексике современного русского языка. В работе показывается, что окрашенные (маркированные) стили могут быть сгруппированы — в зависимости от общих черт — в два основных стиля: *возвышенный стиль и простой (сниженный) стиль*.

В состав возвышенного стиля входят следующие частные стили: книжный, высокий, поэтический и народно-поэтический. Простой стиль составляют элементы разговорного и просторечного стилей.

Главная характеристика окрашенных стилей состоит в том, что специфика составляющих их компонентов обнаруживается только в оппозиции с элементами, которые не являются маркированными с стилистической точки зрения и которые составляют так называемый нейтральный стиль.

Каждый из двух основных окрашенных стилей предполагает существование нейтрального стиля, но между собой окрашенные стили не предполагают друг друга. Эта особенность взаимоотношений стилей проявляется в том, что в лексике русского языка преобладают два типа стилистических оппозиций: *возвышенный стиль — нейтральный стиль и нейтральный стиль — простой стиль*. Эти оппозиции реализуются в 89,31% стилистических синонимических рядов, проанализированных в работе. Автор показывает также, что оппозиции *возвышенный стиль — нейтральный стиль — простой стиль*, которые встречаются в ограниченном числе случаев, не представляют собой результат отношений между стилями, а являются следствием интерференции двух основных оппозиций: *возвышенный стиль — нейтральный стиль и нейтральный стиль — простой стиль*. В работе проанализированы основные особенности стилистических оппозиций и сформулирован вывод, что в основе стилистической системы лексики современного русского языка лежит принцип асимметричности.

OBSERVATIONS CONCERNANT LES OPPOSITIONS STYLISTIQUES DANS LE LEXIQUE DU RUSSE CONTEMPORAIN

(RÉSUMÉ)

L'auteur de l'article se propose d'analyser les principales particularités du système stylistique du lexique de la langue russe contemporaine. On y montre que les styles colorés (marqués) peuvent être groupés, en fonction des

traits communs, en deux styles fondamentaux : *le style élevé (au sens large)* et *le style simple*.

Font partie du style élevé (au sens large) les styles particuliers suivants : livresque, élevé, poétique, populaire-poétique. Le style simple est formé des éléments du style se la conversation courante et du style de la langue parlée.

La principale caractéristique des styles colorés consiste dans le fait que la valeur et le spécifique de leurs éléments constitutifs apparaissent seulement en opposition avec des éléments qui ne sont pas marqués au point de vue stylistique et qui constituent le soi-disant style neutre.

Chacun des deux styles colorés fondamentaux suppose l'existence du style neutre, mais l'existence d'un style marqué ne suppose pas l'existence de l'autre. Cette particularité des relations entre les styles est prouvée par le fait que dans le lexique de la langue russe prédominent deux types d'oppositions stylistique : *le style élevé (au sens large) – le style neutre* et *le style neutre – le style simple*. Ces oppositions se réalisent dans 89,31% des séries de synonymes stylistiques analysées dans le présent article. L'auteur montre, également, que les oppositions *style élevé (au sens large) – style neutre – style neutre* qui se rencontrent dans un nombre réduit de cas ne sont pas le résultat des relations entre les styles, mais une conséquence des interférences entre les deux oppositions fondamentales : *style élevé (au sens large) – style neutre* et *style neutre – style simple*. Enfin, on analyse les principales particularités des types d'oppositions stylistiques et l'on aboutit à la conclusion qu'à la base du système stylistique du lexique de la langue russe contemporaine se trouve le principe de l'asymétrie.

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON
FROM THE FIRST SETTLEMENT
TO THE PRESENT TIME
BY
JOHN B. BOWEN
VOLUME I
PUBLISHED BY
J. B. BOWEN
1845

VERBUL ÎN CONTEXT : ACORDUL SEMANTIC ȘI ITERATIVITATEA SEMICA

DE

I. EVSEEV

Semantica modernă¹, cunoscută uneori și sub denumirea de *semantică structurală*, în opoziție cu caracterul atomist și impresionist al unora din cercetările de semasiologie tradițională, se găsește în pragul elaborării unei teorii generale a semnificațiilor lingvistice prin integrarea într-un sistem coerent a întregii varietăți de semnificații, depășindu-se limitele rigide existente pînă nu demult între semantica lexicală și cea gramaticală². O privire de ansamblu asupra cercetărilor recente din domeniul semanticii ne arată că această disciplină se plasează tot mai sigur pe coordonatele unei concepții moderne asupra limbii, acceptînd ideea că valoarea unui semn lingvistic este determinată de două tipuri de raporturi fundamentale: relațiile de similitudine și opoziție, care apar pe axa paradigmatică și raporturile de succesiune și contrast, ce se stabilesc între elementele limbii pe axa sintagmatică.

Mult timp în domeniul semanticii (ca și în cel al gramaticii) în centrul atenției a stat analiza raporturilor paradigmaticice dintre sensurile cuvintelor, neglijîndu-se studierea relațiilor de ordin sintagmatic. Chiar primele tentative de abordare structurală a vocabularului limbii (cf. structuralismul lexico-logic inițiat de J. Trier³) nu vizau decît aspectul paradigmatic al semnificațiilor lexicale. „Cîmpurile semantice“, considerate de către J. Trier drept uni-

¹ Sub aspect metodologic, ni se par interesante următoarele lucrări de semantică modernă : J. A. Fodor, J. J. Katz, *The structure of a semantic theory*, „Language“, 39, 163 ; Bernard Pottier, *Vers une sémantique moderne*, „Travaux de linguistique et de littérature“, Strasbourg, II, 1964, 1 ; Eugenio Coseriu, *Pour une sémantique diachronique structurale*, „Travaux de linguistique et de littérature“, Strasbourg, II, 1964, 1 ; A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966 ; J. D. Apresjan, *Ekspierimental'noe issledovanie semantiki russkogo glagola*, Moscova, 1967 ; Uriel Weinreich, *Explorations in semantic theory*, în *Current trends in linguistics*, vol. III, Haga — Paris, 1966, Emanuel Vasiliu, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, București, 1970 ; Sorin Stati, *Interferențe lingvistice*, București, 1971 etc.

² „O caracteristică importantă a semanticii contemporane o constituie faptul că, spre deosebire de semantica clasică, ea se ocupă nu atît de sensurile lexicale ale cuvintelor izolate, ci în primul rînd de descrierea sensurilor propozițiilor“ (J. D. Apresjan, *Ekspierimental'noe issledovanie semantiki russkogo glagola*, Moscova, 1967, p. 8).

³ J. Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1931 ; *Das sprachliche Feld. Eine Auseinandersetzung*, în „Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Bildung“, 10, 1934.

tăți structurale de bază ale vocabularului, nu erau altceva decât niște paradigme (microsisteme) lexicale ce reuniau un număr de cuvinte grupate în jurul unei noțiuni, dar diferite unul de altul printr-o serie de deosebiri privind modul de semnificare a conceptului general. Cercetările ulterioare au adus la descoperirea și descrierea altor tipuri de paradigme lexical-semantice (cf. seriile sinonimice, perechile antonimice, seriile converseive, grupurile morfo-semantice, paradigmele de derivare etc). Un rol însemnat în descrierea diverselor tipuri de opoziții semantice dintre membrii paradigmelor lexicale l-a avut metoda *analizei componentiale* (metoda *analizei semice*), care concepe sensul unui cuvânt (*semem*) ca un fascicol de trăsături semantice distinctive (*seme*)⁴.

Cercetările de semantică structurală s-au orientat nu numai spre descrierea sincronică a diverselor microsisteme ale vocabularului unor limbi, ci s-a încercat și o abordare contrastiv-tipologică a modului specific în care sînt organizate paradigmele lexicale în limbi diferite. În aceest sens se pot cita lucrările lui St. Ullmann⁵ care au stimulat cercetările comparative în domeniul semanticii lexicale. Dar o abordare structurală a semnificațiilor, indiferent dacă avem în vedere o descriere sincronică sau una contrastiv-tipologică, rămîne incompletă, dacă principiul analizei paradigmatică nu este întregit și de o analiză a relațiilor care apar între sensurile cuvintelor pe plan sintagmatic. Se pare că o primă încercare de a pune bazele unei semantici sintagmatică o găsim la W. Porzig⁶, reprezentant al structuralismului lexicologic din prima jumătate a secolului nostru, care, spre deosebire de J. Trier, concepea noțiunea de cîmp semantic nu ca un grup de cuvinte aflate în raporturi paradigmatică, ci ca perechi de cuvinte învecinate din lanțul vorbirii caracterizate prin raporturi de implicație semantică de tipul *bellén* – *der Hund*, *abhauen* – *der Baum* etc., pe care el le denumește mai tîrziu „cîmpuri sintagmatică”. Ideile lui W. Porzig au rămas nefructificate pînă în momentul cînd o nouă ramură a lingvisticii teoretico-aplicative, gramatica generativ-transformațională, nu a readus în actualitate problema cunoașterii nu numai a relațiilor formal-gramaticale dintre elementele unui enunț, ci și a raporturilor intime de natură pur semantică ce se stabilesc între cuvinte în interiorul sintagmelor și propozițiilor. Necunoașterea legităților specifice care stau la baza îmbinării sensurilor cuvintelor sau ignorarea lor în cadrul dispozitivului formal de generare aveau drept consecință producerea unor propoziții greșite sau lipsite de sens. Astfel, prima variantă a gramaticii generative a lui N. Chomsky⁷ care se baza pe reguli gramaticale fără a avea și o componentă semantică putea produce enunțuri corecte din punct de vedere formal – gramatical, dar lipsite de sens de tipul celebrei fraze *Colorless green ideas sleep furiously* „Ideile incolore verzi dorm furios”.

⁴ Bernard Pottier, *Vers une sémantique moderne*, „Travaux de linguistique et de littérature”, Strasbourg, II, 1964, nr. 1; E.H. Bendix, *Componential analysis of general vocabulary*, 1966; M.D. Stepanova, *Voprosy komponentnogo analiza v leksike*, în „Inostrannye jazyki v škole”, 1966; Sorin Stati, *Interferențe lingvistice*, p. 207–209.

⁵ Stephen Ullmann, *Descriptive semantics and linguistic typology*, în „Word”, vol. 9, nr. 3, 1953; *Précis de sémantique française*, Berne, 1952.

⁶ W. Porzig, *Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen*, în „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur”, Bd. 58, 1934; *Das Wunder der Sprache*, Berne, 1957.

⁷ N. Chomsky, *Syntactic structures*, The Hague, 1957.

Evoluția ulterioară a gramaticilor generative a demonstrat necesitatea introducerii unei componente semantice care să includă notații speciale atât pentru fiecare sens al cuvîntului în parte, cît și a unor indicații privitoare la compatibilitățile semantice dintre cuvinte, așa zisele reguli de *restricție selectivă*⁸.

Descrierii regulilor și a tipurilor de combinații dintre sferele cuvintelor se acordă o mare importanță și în cadrul semanticii bazate pe folosirea logicii simbolice de tip carnapian.

O contribuție relativ recentă în descrierea raporturilor dintre sensurile cuvintelor în lanțul propoziției o constituie lucrarea lui E. Coșeriu *Solidarități lexicale*⁹. Analizînd implicațiile și raporturile semantice dintre sferele cuvintelor legate sintactic semnalate de W. Porzig, autorul articolului propune pentru ele termenul de *solidaritate lexicală*. În funcție de modul specific în care se intersectează semele (trăsăturile semantice distinctive) cuvîntului determinant cu semele cuvîntului determinat, Coșeriu distinge trei tipuri de solidarități: 1. *afinitatea* (germ. *Affinität*) — un raport ce caracterizează două lexeme cînd întreaga clasă a lexemelor determinate constituie o trăsătură semantică distinctivă în sfera lexemelor determinate (cf. *labă* presupune clasa *animalelor*, *a se mărita* implică în sfera sa în calitate de trăsătură distinctivă clasa *femeilor* etc.); 2. *selecția* (germ. *Selektion*) — relația specifică între două cuvinte cînd arhilexemul (dominanta unui grup lexical) cuvintelor determinate (cf. verbul german *fahren* „a merge” în raport cu substantivul *Schiff* „vapor” se caracterizează prin aceea că nu presupune toate trăsăturile distinctive ale cuvîntului *Schiff*, ci numai acea notă din cuprinsul noțiunii respective care este comună tuturor cuvintelor din clasa substantivelor ce denumesc mijloace de locomotie ca *Zug* „tren”, *Wagen* „vagon”, *Boot* „barcă”, *Bus* „autobus” etc.); 3. *implicația* (germ. *Implikation*) — întregul lexem determinant servește drept trăsătură semantică distinctivă a lexemului determinat (cf. adjectivele *roib*, *murg*, *breaz*, *șarg*, *pintenog* în raport cu cuvîntul *cal*). Nu dorim să zăbovim prea mult asupra clasificărilor efectuate de E. Coșeriu și să analizăm dacă cele trei tipuri de solidarități acoperă întreaga varietate de relații dintre termenii unei propoziții. Important pentru scopurile cercetării noastre este să reținem următorul aspect: toate cele trei tipuri de solidarități atestă prezența fenomenului *iterativității semice* constînd în repetarea, reluarea uneia și aceleiași trăsături semantice distinctive în sfera semantică a două lexeme reunite prin raporturi semantico-sintactice în cadrul propoziției. Astfel, cînd zicem *labă ursului*, trăsătura semantică „animal” este inclusă atât în cuvîntul *labă*, cît și în cuvîntul *urs*. În propoziția *Am tăiat cu foarfeca coala de hîrtie* fenomenul iterativității semice se manifestă în aceea că două seme sînt marcate de două ori:

⁸ „Ultimul component al unei lecțiuni este ceea ce Katz și Postal numesc *restricție selectivă* (engl. *selection restriction*). O astfel de restricție are rolul de a indica faptul că după formative care contractează o relație sintactică sînt sau nu sînt compatibile din punctul de vedere al sensului. Spre exemplu, un formativ ca *a citi* ar trebuie să aibă restricția selectivă „subiect uman”, astfel încît, pe baza acestei restricții formulate explicit în dicționar, să se poată spune că o propoziție de tipul: *Studentul citește cartea* este o propoziție „normală” din punct de vedere semantic, în timp ce propoziția de tipul *Masa citește cartea* este o propoziție „anormală” din punct de vedere semantic” (Emanuel Vasiliu, *Elemente de teorie semantică* ... p. 57).

⁹ Eugenio Coseriu, *Lexikalische Solidaritäten*, în „Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft”, herausgegeben von Karl Maurer, I, Band, Heft 3, 1967, p. 293—303.

trăsătura distinctivă „obiect ascuțit“ este inclusă în sfera verbului *a tăia*, dar și în sensul cuvîntului *foarfecă*, iar semul „hîrtie“ este sensul substantivului *hîrtie*, dar și o trăsătură distinctivă din componența sensului substantivului *coală*.

La nivel semantico-informațional, iterativitatea semică poate fi interpretată ca o formă de manifestare a redundanței lexicale. Solidaritățile lexicale, mai ales implicația, duc la o serie de tautologii de tipul *El mușcă cu dinții*, care îndeplinesc fie un rol stilistic de subliniere (cf. *am văzut cu proprii mei ochi*), fie că sînt figuri de stil consfințite în uzul vorbirii ca *figura etymologica* (*a visa un vis*), *hipercharacterizarea* (lat. *o melle dulci dulcior*). Analiza distribuirii sensurilor pe diferite porțiuni ale enunțurilor prin descompunerea sensurilor cuvintelor în trăsături distinctive (seme), ne arată că iterativitatea semică nu este un fenomen de excepție sau o abatere de la normele semantice ale limbii, ci o legitate a mesajului verbal, în virtutea căreia un anumit sens, sau o notă semantică din semnificația generală a propoziției sînt reluate, amplificate asigurînd astfel, pe de o parte, o mai bună înțelegere a conținutului comunicării, iar pe de altă parte, contribuind la o cimentare mai trainică dintre părțile componente ale propoziției.

Cercetările asupra parametrilor informaționali ai limbajului efectuate la nivelul semnificațiilor gramaticale și lexicale ne arată că redundanța și entropia, deși sînt specifice limbii în general, diferă totuși de la un stil la altul, de la o limbă la alta¹⁰. Pornind de la această constatare, credem că se poate preciza o semantică contrastiv-tipologică bazată pe cercetarea redundanței provenite din iterație semică, căci acest fenomen se manifestă în mod specific în fiecare limbă. Cele mai multe dintre cercetările asupra caracteristicilor informaționale ale limbii s-au efectuat prin folosirea unui aparat matematic al teoriei informației. Avînd în vedere faptul că mînuirea acestui aparat prezintă deocamdată (de ce să nu o recunoaștem!) mari greutăți pentru mulți lingviști, credem că unele rezultate privind organizarea informațională a limbajului se pot obține și cu ajutorul unor metode mai simple. O astfel de metodă o constituie analiza semică (analiza componențială) îmbrățișată cu căldură de mulți lingviști.

În lumina concepției semice asupra planului de conținut al limbii, sensul unui enunț reprezintă un număr finit de seme repartizate între cuvintele componente. Numărul și tipurile de seme incluse în sfera semantică a cuvintelor depind, în primul rînd, de sensul lor strict individual. Există totuși la fiecare parte de vorbire o anumită predilecție pentru includerea unor anumite tipuri de seme. Astfel, verbul, ca analogon lingvistic al procesualității lumii materiale, tinde să includă în sfera sa acele seme care sînt specifice categoriei de *proces*, și anume: 1. semele temporale; 2. semele locale; 3. semele calitative (ale modului de desfășurare a procesului); 4. semele cantitative. Cele patru tipuri de seme precizează diverse momente ale desfășurării acțiunii, durata, caracterul rezultat / nerezultativ, intensiv / neintensiv, iterativ / semelfactiv, instrumental / noninstrumental, localizat / nelocalizat, tranzitiv / intranzitiv etc. Studiarea modului specific în care se îmbină în sfera semantică a verbelor

¹⁰ R.G. Piotrovskij, *Informacionnye izmereniia jazyka*, Leningrad, 1968

din diverse limbi cele patru tipuri de seme se poate efectua și în cadrul unei semantice paradigmatic. În teza noastră de doctorat *Structura semantică a verbului*¹¹ am căutat să arătăm că unele dintre particularitățile verbelor limbii ruse în comparație cu echivalentele lor românești rezultă din faptul că ele sînt mai „încărcate” sub aspect semic. Orice verb din limba rusă, în afara valorilor temporale și modale, conține și o indicație obligatorie la caracterul aspectual al acțiunii, căci orice lexem verbal posedă ambele sau numai una din formele gramaticale ale aspectului perfectiv sau imperfectiv. În afară de aceasta, un număr mare de verbe rusești conțin în sfera lor semantică și o indicație cu privire la precizarea locală a acțiunii. Precizările locale sînt redată prin intermediul unui sistem bogat de prefixe cf. *pri-* „apropiere”, *ot-* „îndepărtare”, *ob-* „jur-împrejur”, *pod-* „orientare spre limita inferioară”, *v-* „pătrundere înăuntru”, *vy-* „ieșirea în afară”, *s-* „în jos”, *vz-* „în sus” etc.). O structură semică combinată incluzînd seme locale și cele ale modului de desfășurare a acțiunii au majoritatea verbelor din grupul „verba movendi”, la care modul de desfășurare a deplasării este marcat prin intermediul rădăcinii verbului (cf. *xodit'* – „a umbla pe jos”, *exat'* – „a merge cu un mijloc de locomotie”, *letet'* – „a te deplasa în zbor” etc.), iar precizările locale sînt redată prin intermediul prefixelor verbale. De exemplu :

1. *Mašina v'exala v garaž* – Mașina a intrat în garaj.
2. *Mašina vyexala iz garaža* – Mașina a ieșit din garaj.
3. *Mašina doexala do garaža* – Mașina a ajuns pînă la garaj.
4. *Mašina proexala mimo garaža* – Mașina a trecut pe lângă garaj.
5. *Mašina pereexala most* – Mașina a trecut peste pod.
6. *Mašina pod'exala k garažu* – Mașina s-a apropiat de garaj.
7. *Mašina ot'exala ot garaža* – Mașina s-a îndepărtat de garaj.
8. *Mašina s'exala s gory* – Mașina a coborît de pe deal.
9. *Mašina vz'exala na goru* – Mașina a urcat un deal.

Atunci cînd precizarea locală a acțiunii verbului rămîne aceeași și se modifică numai caracterizarea modului specific de efectuare a deplasării, se produce comutarea rădăcinilor verbale păstrîndu-se identitatea prefixului. De exemplu :

1. *Mašina vyexala iz dvora* – Mașina a ieșit din curte.
2. *Čelovek vyšel iz doma* – Omul a ieșit din casă.
3. *Mal'čik vybežal iz komnaty* – Băiatul a ieșit în fugă din cameră.
4. *Ptica vyletela iz kletki* – Pasărea a ieșit / a zburat din colivie.
5. *Iz kamysa vyplyla lodka* – Din stuf a ieșit / a apărut o barcă.
6. *Zmeja vypolzla iz nory* – Șarpele a ieșit din gaură.

Spre deosebire de caracterul combinat al structurii semantice a verbelor rusești, pentru sfera semantică a verbelor limbii române este caracteristică o anumită „incompatibilitate” între semele locale și cele referitoare la modul de deplasare. Verbele de mișcare românești se împart în două clase distincte în funcție de tipurile de seme cuprinse în sfera lor : A. verbe cu sens „spațial”

¹¹ I. Evseev, *Structura semantică a verbului*, Rezumatul tezei de doctorat, Tipografia Universității din Timișoara, 1970.

(cf. *a intra, a ieși, a se îndepărta, a se apropia* etc.); *B.* verbe care indică modul de efectuare a deplasării (cf. *a alerga, a merge, a căra, a duce, a zbura, a înota a pluti, a pași, a transporta, a călări* etc). Unui verb rus avînd în sfera sa semantică incluse ambele tipuri de seme (cele locale și cele ale modului de deplasare) îi corespunde în limba romînă fie un verb din categoria *A*, fie un verb din categoria *B*. Consultînd un număr de 100 de exemple de traduceri a unor propoziții cu verbe de mișcare din limba rusă în limba română extrase din diverse texte literare am putut constata că din verbele rusești cu o structură semică combinată circa 60 % sînt redată în limba română cu ajutorul verbelor din clasa *A*. De exemplu :

Kuznec vošel, ne snimaja
šapki (N. V. Gogol, *Večera na hu-*
toře bliz Dikan'ki)

Rano utrom v'ezžae t
na dvor povozka ... (Lermontov,
Geroj našego vremeni, 45)

Dušno stalo v sakle, i ja
vyšel ... (Lermontov, *Geroj*
našego vremeni, 17).

Vylezši iz pečki
i oprativšis', Soloha načala ubirat'
(N. V. Gogol', *Večera*, 140)

Fierarul intră fără să-și scoată
căciula.

A doua zi văd o căruță
intrînd în curte

Se făcuse înăbușitor de cald în
saclea și am ieșit

Ieșind afară din vatră Soloha
își netezi părul și începu să dere-
tice prin casă.

Restul verbelor rusești cu o structură semică combinată sînt traduse prin intermediul verbelor românești din clasa *B* (30 %) și numai 10 % au o structură semică combinată. Atunci cînd verbele românești redau numai modul de desfășurare, precizarea aspectelor ei locale se face prin intermediul prepozițiilor. De exemplu :

Ona / devuška / v bežala
k stăruhe ... (Lermontov, *Geroj na-*
šego vremeni, 62).

Vse v tu že minutu v be-
žali v švejcarskuju ... (Gogol',
Šinel', 539).

On pereskočil
čerez ruž'e i kinulsja bežat'
po doroge ... (Lermontov, *Geroj*
našego vremeni, 23)

/ Fata / fugi în casă
la bătrîna.

În aceeași clipă toți
s-au repezit jos la parter.

El a sărit peste
pușcă și a pornit în
fugă pe drum ...

Legități asemănătoare în gruparea tipurilor de seme din sfera semantică a verbului în limbile rusă și română se pot observa nu numai în cadrul grupului verbelor de mișcare, ci și la verbe aparținînd altor grupuri tematice. Astfel, acțiunea de „separare a unui lucru cu ajutorul unor obiecte tăioase“ se poate reda în limba română cu ajutorul verbului *a tăia* sau prin sinonimele sale *a spinteca, a reteza, a ciopîrți, a despica, a crăpa* etc. Toate aceste verbe cuprind în sfera lor numai seme privind modul de efectuare a acțiunii (cf. *a tăia* = „a separa“

+, „cu un obiect tăios“, *a spinteca* = „a separa +, „cu un obiect tăios“ +, „printr-o tăietură adâncă și lungă“, *a ciopîrî* = „a separa“ +, „cu un obiect tăios“ +, „în mai multe bucăți“ +, „prin tăieturi neregulate“ etc.). În limba rusă acțiunea de „separare a unui lucru cu ajutorul unui obiect tăios se redă cu ajutorul verbelor *rezat*“ a tăia cu cuțitul“ și *rubit*“ – „a tăia cu toporul“ dar însoțite de obicei cu prefixe: *ob-rezat*“ – „a tăia de jur împrejur“, *vy-rezat*“ = a tăia din mijloc, *s-rezat*“ – „a tăia partea de sus“, *podrezat*“ – „a tăia din partea inferioară“ etc.).

Datorită acestor particularități ale structurii semantice, verbele rusești vor descrie acțiunea respectivă mult mai concret decît echivalentele lor românești. De exemplu:

Otec razrezal arbuz popolam.

On otrezal lomot' hleba.

On obrezal kraja bumagi.

Devočka vyrezala iz knigi kartinku.

Sadovnik srezal verxušku dereva.

Čtoby rastenie razvivalos' lučše, neobxodimo podrezat' stebel' snizu.

Tata a tăiat pepenele (în jumătate).

El a tăiat o felie de pâine.

El a tăiat marginile hirtiei.

Fetița a tăiat din carte o poză.

Grădinarul a tăiat vîrful copacului.

Pentru ca planta să se dezvolte mai bine este necesar ca tulpina să fie tăiată de jos.

O pondere informațională mai mare a verbului rus, datorată unei „aglomerări“ semice ce se produce la nivelul segmentului ocupat de lexemul verbal în lanțul propoziției, totuși nu are drept consecință o asimetrie a sensurilor propozițiilor, deoarece în limba română semele absente din sfera verbului sînt marcate cu ajutorul determinanților săi contextuali: prepoziții, adverbe, complemente circumstanțiale etc. Diferența dintre organizarea mesajului propoziției în limbile română și rusă constă în faptul că în rusă întîlnim aproape cu regularitate fenomenul *iterativității semice*. El constă în aceea că verbul are marcat în sfera sa anumit sem care se repetă și în sensul unuia dintre determinanții săi contextuali. Astfel, în propoziția *Ptica vyletela iz kletki* „Pasărea a ieșit / a zburat din colivie“ un sem și anume „părăsirea unui spațiu închis“ este marcat de două ori pe parcursul mesajului păstrîndu-și proprietatea idempotenței: o dată prin intermediul prefixului verbal *vy-*, iar a doua oară cu ajutorul prepoziției *iz* care precede substantivul *kletka* cu valoare de complement circumstanțial de loc.

Iterativitatea semică la nivelul valorilor verbale prezentă în limba rusă și absență de obicei în română ne dezvăluie o anumită legitate specifică care stă la baza selecției verbelor în aceste două limbi. În limba rusă cu cît contextul este mai relevant pentru înțelegerea naturii acțiunii descrise în propoziție cu atît mai mult se impune necesitatea alegerii unui verb cu sens mai concret, care va conține în sfera sa semantică anumite caracteristici ale acțiunii exprimate în mod explicit prin intermediul partenerilor săi de context. Această normă specifică de selecție a verbului în context, interpretată de noi ca *iterativitate semică*, poate fi denumită, la nivel sintactico-stilistic, cu ajutorul termenului de *acord semantic*. Este foarte probabil ca fenomenul iterativității semice dictat de regulile acordului semantic să fie specific nu numai raporturilor se-

mantice dintre verbe și cuvintele legate de acestea prin intermediul relațiilor sintactice, ci și altor lexeme învecinate din propoziție. El este totuși destul de pregnant la nivelul verbului și valorilor sale mai ales prin contrast cu situația din limba română. Criteriul selecției verbelor în limba română este opus celui din limba rusă: un context relevant pentru caracterizarea acțiunii denotate dictează alegerea unui verb cu sens mai general și cu o sferă semantică mai puțin „încărcată”.

Fenomenul iterativității semice în cadrul propoziției din limba rusă apare la intersecția verbului și subiectului acțiunii, verbului și obiectului acțiunii, verbului și determinantilor săi circumstanțiali.

1. Iterativitatea semică la intersecția dintre verb și subiect rezultă din normele riguroase care dictează selecția verbului în funcție de natura subiectului acțiunii. De exemplu, acțiunea „a da viață, a procrea”, care în limba română se diferențează numai în funcție de clasa oamenilor (*a naște*) și clasa animalelor (*a făta*) cu foarte frecvente cazuri de neutralizare a acestei opoziții (cf. *Ce naște din pisică șoareci mănincă*), este exprimată în limba rusă prin intermediul unor lexeme verbale mult mai specializate: pentru oameni se folosește verbul *rodit'*, pentru vaci *otelit'sja*, pentru iepe *ozerebit'sja*, pentru cățele și lupoaice *ošeniť'sja*, pentru scroafe *oporosit'sja*, pentru oi *okotiť'sja*.

Numeroase exemple de acord semantic dintre verb și subiect ni le oferă propozițiile în care sînt descrise acțiunile de deplasare ale corpurilor. Dacă în limba română pentru un număr însemnat de subiecte aflate în mișcare se poate folosi unul și același verb (cf. *omul / mașina / barca / avionul / șarpele* etc. *a trecut pe lângă mine*), în limba rusă pentru fiecare dintre aceste subiecte se va folosi un verb specializat avînd inclusă în sfera sa semantică o indicație cu privire la clasa subiectului aflat în mișcare (cf. *čelovek prošel mimo menja*, *mašina proehala mimo menja*, *lodka propyla mimo menja*, *samolet proletel mimo menja*, *zmeja propolzla mimo menja*). Redundanța semică la nivelul verbului se manifestă prin faptul că el include în sfera sa semantică atît informația cu privire la natura subiectului aflat în mișcare, exprimată cu ajutorul rădăcinii verbului (cf. *idti*, *ehat'*, *plyt'*, *letet'*, *polzti*) cît și o semă referitoare la precizarea locală a acțiunii („trecerea pe lângă obiect”), care este marcată odată prin prefixul *pro-* și a doua oară prin prepoziția *mimo* „pe lângă”.

2. Iterativitatea semică la intersecția verbului cu obiectul acțiunii apare atunci cînd se exprimă diverse acțiuni de producere, de confecționare. Dacă în limba română în asemenea situații se preferă un verb cu sens general *a face*, *a produce*, concretizarea acțiunii făcîndu-se prin intermediul substantivului-obiect, în limba rusă se observă o selecție mai riguroasă a verbelor în funcție de natura obiectului acțiunii. De exemplu:

- a face o casă=stroit' dom*;
- a face un cuib=vit' gnezdo*;
- a face cuiva plăcere=dostavl'jat udovol'stoie*;
- a face mîncare=gotovit' obed*;
- a face ouă=nesti jajca* etc.

În niciunul dintre exemplele limbii ruse verbul concret nu poate fi înlocuit prin semiauxiliarul *delat'*, așa cum se întîmplă în limba română unde verbul *a face* poate substitui un număr foarte mare de verbe concrete (cf. *a construi*

o casă — a face o casă, a coase un costum — a face un costum, a fabrica mașini — a face mașini etc.).

3. Cele mai frecvente și mai variate cazuri de iterativitate semică au loc în limba rusă la intersecția dintre verb și determinanții săi circumstanțiali. Iterativitatea semică apare ca urmare a unui anumit paralelism care există între prefixele verbale și prepozițiile cerute de verb, care pot fi identice nu numai ca sens, ci și ca formă sonoră (cf. *dojti do doma, vbit' gvozď v stenu, otbezat ot steny, sletet' s dereva, zabrosit' za skaf, nastupit' na nogu* etc.). Fenomenul redundanței semice caracterizează și raporturile dintre verbe și determinanții săi care se referă la precizarea caracteristicilor aspectuale ale procesualității (durată, caracter inceptiv, terminativ, iterativ etc.). O dublă exprimare explicită a unei seme aspectuale se realizează prin intermediul prefixelor verbale și prin complementele sale circumstanțiale:

- a) caracter terminativ: *dočital do konca* „a citit pînă la capăt“
- b) caracter durativ: *prorabotal vsju žizn'* „a lucrat toată viața“
- c) caracterul limitat al acțiunii: *pogovoril nemnožko* — „a vorbit puțin“
- d) caracter distributiv: *pootkryval vse okna* „a deschis toate ferestrele“

Numărul exemplelor care ilustrează fenomenul iterativității semice la nivelul reflectării procesualității prin intermediul verbului și al partenerilor săi din context în cadrul propozițiilor limbii ruse s-ar putea mări. Ne vom limita totuși la cele aduse în lucrare, întrucît le considerăm suficiente pentru a ilustra faptul că redundanța semantică a verbului în limba rusă nu este o excepție, ci trebuie considerată drept normă specifică care guvernează structura semantică a mesajului privind distribuția și întreprătrunderea sensurilor cuvintelor în lanțul propoziției. Limba română evită acest gen de redundanță semantică prin faptul că verbul de obicei nu repetă informația redată prin determinanții săi contextuali. De cele mai multe ori, o structură semantică asemănătoare celei rusești ar fi în contradicție cu normele de exprimare corectă (cf. *On dočital knigu do konca* = „El a terminat de citit cartea pînă la capăt“).

Ar fi însă greșit ca pe baza acestei constatări să emitem niște judecăți de valoare despre economia și redundanța informațională a uneia sau alteia dintre cele două limbi luate de noi în considerare. Dacă admitem că redundanța este un fenomen natural al limbilor, deosebirea dintre ele va apărea doar în ceea ce privește tipurile de sensuri redundante. După cum s-a văzut, această redundanță manifestată sub forma iterativității semice în limba rusă caracterizează în special sensurile verbale. În limba română redundanța semică va caracteriza probabil alte porțiuni ale mesajului. Un exemplu, în acest sens, îl poate constitui iterativitatea semică ce apare în redarea complementului (cf. *I-am văzut pe Ion; mie mi se pare*).

În încheiere, se poate afirma că iterativitatea semică constituie unul dintre numeroasele aspecte pe care ni le oferă o semantică sintagmatică care poate deschide noi orizonturi și perspective într-o cercetare comparativ-tipologică a limbilor. Un exemplu elocvent în acest sens ni-l oferă verbul cu legile lui specifice de selecție contextuală în limbile rusă și română. Din punctul de vedere al unei semantici sintagmatice, verbul rus manifestă tendința de a include în sfera sa un număr cît mai mare de seme privind diverse precizări ale acțiunii, chiar dacă ele au fost redată prin intermediul partenerilor săi contextuali. În

opozitie cu situația din limba rusă, verbul românesc tinde spre o „aerare a încărcăturii sale semice, atunci când determinările calitative, cantitative sau locale ale acțiunii verbului sînt indicate în propoziție cu ajutorul determinantilor săi contextuali.

ГЛАГОЛ В КОНТЕКСТЕ : СЕМАНТИЧЕСКОЕ СОГЛАСОВАНИЕ И СЕМНАЯ ИТЕРАТИВНОСТЬ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Современная семантика ставит перед собой задачу всестороннего изучения всех лингвистических значений (как грамматических, так и лексических) с точки зрения парадигматики и синтагматики. Смещение интереса лингвистов от изучения изолированных лексем к изучению смысла целых высказываний привело к открытию ряда закономерностей сочетания слов в семантической структуре текста.

Одной из специфических черт словесного высказывания естественных языков является наличие семантической редундантности. Автор данной статьи рассматривает одну специфическую разновидность семантической избыточности, связанную с явлением *семной итеративности* (повторением одной и той же семы на различных участках словесного высказывания). Семная итеративность является результатом действия особых семантических законов, которые лежат в основе семантической сочетаемости слов. Один из этих законов может быть назван *семантическим согласованием*. Нормы семантического согласования не совпадают в различных языках. На этом основании автор считает, что это явление может служить отправной точкой при сопоставительном изучении языков. Возможность применения этого метода демонстрируется на примере закономерностей использования глаголов в русском и румынском языках. В статье содержится попытка выявить специфические закономерности селекции глаголов, лежащие в основе построения высказываний в русском и румынском языках.

LE VERBE DANS SON CONTEXTE : L'ACCORD SEMANTIQUE ET L'ITERATIVITE SEMIQUE

(RÉSUMÉ)

L'un des buts de la sémantique moderne est d'étudier à fond les significations linguistiques du point de vue paradigmatique et syntagmatique à la fois. L'intérêt des linguistes ne s'est plus dirigé vers les mots pris isolément, mais vers l'analyse du sens des propositions et des phrases ; on a découvert

ainsi des lois spécifiques gouvernant la combinaison des mots pour produire la structure sémantique du message.

Un des traits caractéristiques du message verbal appartenant aux langues naturelles, c'est le phénomène de redondance sémantique.

L'auteur de cette étude entreprend l'analyse d'une forme spécifique de cette redondance, forme due au phénomène d'itérativité sémique (la répétition itérative d'un seul et même sème dans la sphere sémantique de plusieurs lexèmes, a l'intérieur de la même phrase). L'itérativité sémique est la conséquence d'une norme sémantique et stylistique spécifique qui est a la base de la sélection des mots, norme appelée *accord sémantique*.

Tout en tenant compte du fait que ces normes sont différentes dans des langues différentes, l'auteur considère le phénomène d'itérativité sémique comme un point de départ de l'étude contrastive-tipologique des langues. La possibilité d'une telle étude est démontrée par l'analyse du phénomène d'itérativité sémique au niveau des significations comportées par les lexèmes verbaux en roumain et en russe. A cette occasion, on met en évidence les normes propres à la sélection des verbes dans les deux langues analysées.

REMARQUES SUR LE GÉRONDIF FRANÇAIS

PAR

MARIA TENCHEA

Le gérondif, en français, est un „cas particulier de l'emploi du participe“. ¹ Comme forme, c'est le participe présent (participe en *-ant*), précédé de la préposition *en*. Quant à sa valeur, on a défini le gérondif comme la forme adverbiale du verbe ². „Le gérondif représente toujours une circonstance accompagnant le verbe sur lequel il s'appuie. Il fonctionne comme un adverbe ou un complément de circonstance“. ³ En tant que forme verbale évoquant un procès secondaire qui accompagne l'action principale ⁴, le gérondif doit toujours se rapporter au même sujet que le verbe principal.

La Grammaire Larousse du français contemporain distingue, parmi les participes en *-ant*, une forme simple, le participe présent (*chantant*), et des formes composées, l'auxiliaire de composition pouvant être le verbe *avoir* (*ayant chanté*) ou *être* (construction non passive: *étant tombé*; construction passive: *étant chanté, ayant été chanté*).

Les grammairiens sont unanimes à affirmer que le gérondif correspond au participe présent. Voici quelques exemples illustrant l'emploi du gérondif ainsi défini :

„Et une fois de plus elles attendaient *en échangeant* des adresses, des nouvelles, et *en buvant* du scotch par saccades pour se donner du courage“. (Edmonde Charles-Roux)“.

„Dans la demi-rêverie ou je me trouvais, qui me permettait de participer à la réception de Babs *tout en étant* ailleurs, je regardais partir en fumée les illusions qui m'avaient attirée loin des rives usées de mon pays“. (Edmonde Charles-Roux)

En échangeant, en buvant, tout en étant sont des gérondifs construits avec la forme simple du participe en *-ant*. Dans le dernier exemple, on remarque la présence de *tout*, adverbe intensif.

En ce qui concerne les formes composées du participe en *-ant*, il n'y aurait pas de formes correspondantes du gérondif. On a affirmé, par exemple, que le

¹ R.L. Wagner et J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris, 1962, p. 466.

² M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Ed. J. Duculot, Gembloux, 8 éd., 1964, p. 736.

³ Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé, Jean Peytard, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, 1964, p. 374.

⁴ R.L. Wagner et J. Pinchon, *op. cit.*, p. 315.

gérondif „n'a pas de parfait correspondant“⁵, ou encore qu'il „ne possède pas de forme composée“⁶.

Les exemples ci-dessous viennent contredire ces affirmations. Voici quelques phrases dans lesquelles la préposition *en* précède une forme composée du participe en *-ant*.

„Ce serait comme si une actrice montait sur le plateau *en ayant oublié* de revêtir son costume de scène“. (Maurice Druon)

Comment analyser la construction *en ayant oublié*? Il est évident que l'on a affaire à un gérondif, qui exprime une circonstance accompagnant l'action principale, *montait*, ou, plus exactement, la manière d'être ou de se manifester du sujet en tant qu'agent de l'action principale et pendant le déroulement de celle-ci. Du point de vue syntaxique, on pourrait être tenté d'analyser *en ayant oublié* comme un complément circonstanciel de manière. Il nous semble pourtant que cette construction se rapproche plutôt d'une autre catégorie syntaxique, à savoir ce que la linguistique roumaine appelle „l'élément prédicatif supplémentaire“. ⁷ *En ayant oublié* peut être interprété comme la réduction d'une proposition coordonnée par *et*: comme si elle avait oublié.

Pourquoi l'auteur a-t-il préféré d'employer ici la construction *en ayant oublié*, plutôt que la forme simple *en oubliant*? Cette dernière exprimerait l'aspect non accompli, la simultanéité d'une action en cours de réalisation. La première forme est bien à sa place dans le contexte donné, exprimant avec précision une nuance différente — l'aspect accompli de l'action. *En ayant oublié* exprime donc une action achevée, ou plutôt ses conséquences, l'état qui en résulte, et qui constitue une circonstance concomitante de l'action exprimée par *montait*.

„Je comprenais qu'*en ayant refusé* de me comporter comme tout homme l'eût fait à ma place, en supérieur et en mari, j'avais ouvert la voie à toutes les possibilités“. (A. Moravia, *L'amour conjugal*. traduit de l'italien par Claude Poncet).

En ayant refusé a une valeur causale, équivalant à „parce que j'avais refusé“. Si l'on compare cette forme à la construction simple, *en refusant*, on constate, ici encore, l'insistance sur l'aspect accompli. L'action exprimée par le verbe principal, *j'avais ouvert*, est la conséquence de l'action exprimée par le gérondif. Le gérondif *en ayant refusé* est très proche du participe passé composé *ayant refusé*. L'emploi de la préposition *en* „rend plus étroit le lien des deux actions“⁸, la préposition jouant le rôle d'un liant.

L'exemple suivant illustre parfaitement la valeur aspective des formes verbales en question. La forme composée du gérondif est employée à côté de la forme simple.

⁵ C. A y e r, *Grammaire comparée de la langue française*, Paris, 1896, p. 223.

⁶ *Grammaire Larousse du français contemporain*, p. 374.

⁷ Voir à ce sujet: Frieda Edelstein, *Sintaxa gerunziului românesc*, Bucarest, 1972, le chapitre „Funcțiunea predicativ suplimentară“.

⁸ *Grammaire Larousse du français contemporain*, p. 199.

„*Tout en ayant* quelquefois la signification durative (...) et tout *en l'ayant* peut-être *eue* surtout à l'époque classique, la tournure dont nous parlons n'en présente pas moins, plus tard, assez souvent la même valeur que la conjugaison simple“. (B. Weerenberck⁹)

Ces gérondifs, précédés de *tout* adverbial, expriment, tous les deux, la concession, l'opposition par rapport à l'action principale (*n'en présente pas moins*). Les deux constructions sont équivalentes quant à leur valeur circonstancielle, pouvant être interprétées comme des propositions subordonnées concessives en raccourci¹⁰. Elles diffèrent cependant quant à leur valeur aspective : *tout en ayant* marque la simultanéité d'une action en cours, alors que *tout en ayant eu(e)* marque l'antériorité d'une action terminée par rapport à l'action principale.

Nous avons analysé jusqu'ici des gérondifs composés construits avec l'auxiliaire *avoir*. Voici maintenant quelques phrases où apparaît l'auxiliaire *être*.

„Il n'hésite pas à qualifier de „missionnaires“ des gens qui sont en fait des hommes d'affaires, ayant réussi à faire paraître quatre pages de publicité commerciale en tête de votre estimée revue, *en étant présentés* comme des bienfaiteurs de l'humanité“. (Figaro littéraire, n° 1287, 1971)

En étant présentés, complément circonstanciel à valeur d'opposition, correspond à la définition traditionnelle du gérondif : *en* + participe présent (ici, participe présent passif) ; il ne nous intéresse donc ici que dans la mesure où il répond à la distinction simple/composé établie par la Grammaire Larousse.

„*Tout en n'ayant pas été* très fréquente en latin classique et *tout en n'étant pas devenue*, en latin postérieur, d'un usage aussi répandu qu'en anglais, par exemple, elle se présente (...) assez souvent, surtout en latin ecclésiastique“. (B. Weerenbeck)

Tout en n'étant pas devenue est le gérondif composé d'un verbe intransitif conjugué avec l'auxiliaire *être*.

„Mais si l'enquête avait porté aussi sur les femmes qui travaillent depuis plus de trente ans, *en ayant élevé* des enfants et *en s'étant occupées*, comme il se doit, en sus, de leur éducation, de la maison, du linge, de la cuisine, etc., il est presque certain qu'elle aurait démontré que, loin de se sentir „diminuée“ et de considérer comme une catastrophe l'arrivée de ce „rêve“, la femme aspire à se reposer et à pouvoir continuer tranquillement à vaquer à ses occupations ménagères, tout en consacrant enfin du temps aux loisirs“. (L'Express, n° 1034, 1971)

En s'étant occupées est la forme composée du gérondif d'un verbe pronominal. *En ayant élevé* et *en s'étant occupées* sont deux procès qui se rapportent à l'action principale (*travaillent*), des circonstances qui l'accompagnent : ces

⁹ B. Weerenbeck est l'auteur d'une thèse intitulée *Participe présent et gérondif* (Nimègue, 1927). Au cours de son exposé il ne mentionne pas une seule fois les formes composées du gérondif, qui, pourtant, reviennent plusieurs fois sous sa plume.

¹⁰ Cf. C. A y e r, *op. cit.*, p. 481 : on se sert du gérondif pour abrégé une proposition adverbiale (= circonstancielle).

femmes ont travaillé pendant plus de trente ans, tout en s'occupant, en même temps, des enfants et de la maison. Dans la perspective de la retraite, la concitance de ces actions cesse. La forme composée du gérondif exprime l'aspect accompli, le perfectif.

Nous croyons avoir prouvé l'existence des formes composées du gérondif, niées ou ignorées jusqu'ici. Ce silence peut s'expliquer en tenant compte du nombre assez réduit d'occurrences de ce type de constructions.

Les exemples que nous avons cités appartiennent tous au XXe siècle. La question se pose de savoir si de telles formes n'apparaissent pas déjà à une époque antérieure. Il semble bien que oui. Ces formes existaient déjà bien avant notre siècle, témoin cette phrase de Molière, relevée par A. Haase : „Il ne le croira pas encore *en l'ayant vu*“. Et Haase note que des constructions comme celles-ci „où le gérondif accompagné de *en* exprime une concession sont encore courantes aujourd'hui“. ¹¹ (cf. les constructions avec *tout en*).

Rappelons ici brièvement l'évolution du gérondif. En français, le gérondif a continué le gérondif latin (l'ablatif). Comme forme, il s'est confondu avec le participe présent, par suite de l'évolution phonétique. Dans l'ancienne langue, on pouvait le construire avec diverses prépositions ou même sans préposition. Peu à peu, la préposition *en* s'est imposée comme marque du gérondif. C'est au XVIIe siècle que s'établit l'emploi moderne de cette forme verbale.

L'apparition des formes composées à côté du gérondif simple nous semble naturelle, vu, d'une part, l'existence du participe ainsi appelé passé composé et, d'autre part, celle d'un système de temps composés s'opposant aux temps simples et réalisant l'opposition perfectif/imperfectif.

Le gérondif, en français, présente donc deux formes : une forme simple — *en* + participe présent — et une forme composée — *en* + participe passé composé. (Nous négligeons ici les constructions passives.)

Les deux formes du gérondif ont en commun les caractéristiques suivantes :

- a). Elles se construisent à partir d'un participe en *-ant*.
- b). En tant que formes verbales, exprimant un procès, elles se rapportent au même sujet que le verbe principal qu'elles accompagnent et qui se trouve à un mode personnel.
- c). Les deux constructions ont une valeur adverbiale, indiquant certaines circonstances qui accompagnent une autre action, sous la forme d'un procès secondaire. La préposition *en* marque l'étroite relation qui s'établit entre les deux procès,⁸ et l'adverbe *tout* vient parfois la souligner. La préposition *en* indiquant l'intériorité, „l'action présentée comme principale se produit à la faveur et comme au sein de l'autre“. ¹²

Les différences que l'on peut constater entre les deux formes du gérondif sont d'ordre aspectuel et s'expliquent par le caractère imperfectif ou perfectif des participes terminés par *-ant*. Les deux formes du gérondif réalisent, elles

¹¹ A. Haase, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, Delagrave, Paris, 1969, p. 226. Il faut observer que Haase, à l'instar des grammairiens du XVIIe siècle, comprend par gérondif tout participe en *-ant* invariable — suivi ou non par un participe passé et précédé ou non par la préposition *en*, dont l'emploi n'était pas encore tout à fait obligatoire à l'époque classique.

¹² Georges et Robert Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, 1968, I, p. 474.

aussi, l'opposition imperfectif/perfectif, la forme simple exprimant une action en cours de déroulement et la forme composée — l'achèvement de l'action ou l'état atteint.

Bien qu'assez rares et relevant plutôt d'un style soutenu, les formes composées du gérondif sont pourtant présentes, dans la langue écrite aussi bien que dans la langue parlée¹³. Nous pensons donc que les grammaires françaises devraient signaler l'existence de ces constructions, qui viennent compléter le système verbal, si riche et si complexe, du français. Le parallélisme entre les formes du participe en *-ant* et celles du gérondif établit un équilibre dans le système des participes.

ГЕРУНДИЙ ВО ФРАНЦУЗКОМ ЯЗЫКЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Герундий во французском языке — адвербиальная форма глагола, которое указывает на обстоятельство, сопровождающее действие, выраженное главным глаголом в личном наклонении. Это по форме причастие на — *ant* с предшествующим предлогом *en*. Принято считать, что герундий соответствует только причастию настоящего времени. На основе ряда примеров автор доказывает существование и сложных форм герундия, соответствующих причастию, так называемому «сложному перфекту» (*en ayant oublié*).

Сложная и составная форма герундия различается своими виловыми оттенками. Они реализуют оппозицию совершенный несовершенный вид.

Сложные формы, хотя очень редкие, дополняют глагольную систему французского языка. Паралелизм между формами причастия на — *ant* и герундия устанавливает равновесие в системе причастий.

OBSERVAȚII ASUPRA GERUNDIVULUI ÎN LIMBA FRANCEZĂ

(REZUMAT)

Gerundivul din limba franceză — forma adverbială a verbului, indicînd o circumstanță ce însoțește acțiunea exprimată de un verb principal la un mod personal — este, ca formă, un participiu în — *ant* precedat de prepoziția *en*. S-a afirmat că gerundivul corespunde numai participiului prezent. Pe baza unor exemple, se demonstrează existența și a formelor compuse de gerundiv,

¹³ Voici, par exemple, une phrase que j'ai entendue à Dijon, en août 1972; „Je suis sorti de ce restaurant *en l'ayant classé et catalogué*“.

corespunzând participiului așa numit „perfect compus“ (*en ayant oublié*). Forma simplă și cea compusă a gerundivului se deosebesc prin nuanța aspectuală diferită pe care o exprimă. Ele realizează opoziția imperfectiv/perfectiv.

Formele compuse, deși destul de rare, completează sistemul verbal al limbii franceze. Paralelismul dintre formele participiului în — *ant* și cele ale gerundivului stabilește un echilibru în sistemul participiilor.

ANALIZA SEMICĂ A ANTONIMELOR

(Cu privire specială la substantivele limbii ruse care denumesc sentimente¹).

DE

RICHARD SÎRBU

În comparație cu alte categorii semasiologice, cum ar fi sinonimia, poli-semia sau omonimia, *antonimia lexicală* a fost mai puțin studiată, în ciuda faptului că, datorită raporturilor de pronunțată opoziție în care sînt angajate în sistemul lexical, *antonimele* se pretează mai ușor unei analize structurale.

În lucrările de pînă acum antonimia este adesea tratată pe baza unor criterii pur logice, ca un anumit tip de relații dintre noțiuni, fără a se insista asupra laturii lingvistice a acestui fenomen lexical, iar *antonimele* — cuvinte cu sens contrar — sînt definite în raport direct cu noțiunile incompatibile din logică².

Rezultatele obținute de noi, în urma investigării raporturilor de antonimie dintre substantivele care denumesc sentimente, ne îndreptățesc să afirmăm că analiza bazată pe criterii logice, deși este utilă în evidențierea opoziției semantice dintre cuvintele antonime, prin raportare la *noțiunile incom-*

¹ Lucrarea de față reprezintă continuarea unui studiu de mai mare întindere intitulat *Antonimia substantivelor din câmpul lexical-semantic al sentimentelor*, a cărui primă parte a apărut în A.U.T. IX, 1971, cu subtitlul *O confruntare între categoriile logice și lingvistice pe baza lexicului limbii ruse*. p. 271—280.

² C.K. Ogden, *Opposition. A linguistic and psychological analysis*, Londra, 1934, Nooh Webster, *Webster's dictionary of Synonyms*, Springfield, Mass, 1942; M.D. Lesnik, *Ob antonimičnosťi prilagatel'nyh „bol'soj“ — „malj“ — „malen'kij“ i sfere ih upotreblenija v sovremenom russkom jazyke* în „Ucenye zapiski LGU“, Nr. 161, 1952; L.I. Maksimov, *Antonimija kak odin iz pokazatelej kačestvennosti prilagatel'nyh* în „Ucenye zapiski kafedry russkogo jazyka MGPI imeni Lenina“, t. CXXXII, Moscova, 1958 (cit. după L.T. Korneeva, *Glagoly — antonimy v sovremenom nemeckom jazyke*, „Ucenye zapiski I MGPIII, t. 35, Moscova, 1966, p. 116—135); V.N. Kljueva, *Problema antonimov*, în „Ucenye zapiski I MGPIII imeni M. Toreza“, t. IX, Moscova, 1956; În legătură cu tratarea antonimiei sub aspect teoretic în planul raporturilor dintre categoriile logice și lingvistice, v. V. N. Komissarov, *Problema opredelenija antonima (O sootnošenii logičeskogo i jazykovogo v semasiologii)* în „Voprosy Jazykoznanija“, VI, nr. 2, 1957, p. 49—58; L.A. Novikov, *Logičeskaja protivopoložnost' i leksičeskaja antonimija*, în „Russkij jazyk v skole“ Nr. 4, 1966, p. 79—87; A.V. Isaev, *K voprosu o sootnošenii lingvičeskogo i logičeskogo v učenii ob antonimah* în „Filologičeskie nauki“, nr. 1 (67), 1972, p. 49—56.

patibile contrarii din logică, nu poate explica în totalitatea ei antonimia lexicală, fenomen lingvistic care se află adesea în raporturi de interdependență cu sinonimia sau polisemia unităților analizate. Mai ales atunci când raporturile de antonimie nu se stabilesc între toate sensurile lexemelor opozabile, când deci antonimia afectează doar parțial structura unor cuvinte polisemantice, analiza bazată în exclusivitate pe criterii pur logice nu este destul de eficientă și, ca atare, ea trebuie completată de analiza lingvistică³.

De pildă, între lexemele *любовь* — *ненависть* (iubire-ură) relația antonimică nu se stabilește între toate sensurile unităților opozabile. Substantivul *любовь* se află în relații de antonimie cu lexemul *ненависть* numai în sensul de bază — „sentiment...”, nu și în sensul „persoană iubită, adorată...”.

De aceea, credem că este absolut necesară abordarea antonimiei dintr-un punct de vedere structural-semantic, pentru investigarea substanței semantice, luată în sine, care face posibilă dispunerea antonimelor în contextul lingvistic ca unități contrarii.

În cercetarea de față am plecat de la premisa că un *cuvînt*, în totalitatea sensurilor sale, constituie un *lexem*, că fiecare *sens* al acestuia reprezintă un *semem*⁴, iar o *componentă* minimală a *sensului* — un *sem*⁵, admițînd, de fapt, în acest fel, posibilitatea dispunerii substanței semantice a cuvintelor în mod eșalonat pe trei nivele: *lexemic*, *sememic* și *semic*.

Pentru a stabili în ce constă *esența* antonimiei lexicale, care explică mecanismul de „antonimizare” a două cuvinte, este necesar să se pătrundă în structura unităților opozabile la nivelul *sememelor* și să se efectueze analiza la nivelul discret al componentelor de sens, al *semelor*.

³ Cînd afirmăm acest lucru ne situăm pe poziția lingviștilor care consideră că un cuvînt polisemantic nu exprimă atîtea noțiuni cîte sensuri are, ci o singură noțiune, care a evoluat, s-a îmbogățit cu trăsături noi de-a lungul timpului, pe măsură ce s-a îmbogățit și experiența omenească (v. de ex. N.N. A m o s o v a, *K voprosu o leksičeskom značenii slova*, în „Vestnik LGU”, 1957, Nr. 2. p. 161 și urm.).

⁴ Despre *semem* vezi B. P o t t i e r, *Vers une sémantique moderne*, „Travaux de langue et de littérature”, Strasbourg, II, Nr. 10, 1964, p. 122 ș.urm.; *Sememul* reprezintă un *fascicol de seme* care individualizează un lexem monosemantic. În cazul cuvintelor polisemantice, considerăm că fiecare variantă lexico-semantică (termenul aparține lui A.I. S m i r n i c k i cf. *K voprosu o slove* (Problema toždestva slova) în „Trudy Instituta jazykoznanija AN SSSR”, t. IV, 1954) reprezintă un fascicol de *componente* semantice (*seme*), cu alte cuvinte, fiecare „sens” se poate descompune în unități semantice minimale.

⁵ Pentru denumirea componentelor elementare ale sensului lexical se mai folosește și termenul de „elemente ale sensului” (*Bedeutungs Elemente*), cf. W. S c h m i d t, *Lexikalische und aktuelle Bedeutung*, Berlin, 1963, p. 29; A.I. G r e i m a s în cartea sa *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 42 și urm., consideră că *lexemul* este o combinație între un *invariant semic* permanent și *semele* contextuale, care sînt *variable semice*, asigurînd variațiile de sens ale unui cuvînt în diferite contexte.

Analiza semică (componentială)⁶, utilizată inițial în cercetările de fonologie la relevarea trăsăturilor distinctive dintre foneme, a fost introdusă relativ recent și în studierea lexicului. Aplicînd această metodă, concepem cuvîntul în sistemul lexical ca o unitate autonomă, a cărei semnificație este inclusă în însăși structura sa semantică, nefiind condiționată de legăturile cu alte cuvinte învecinate într-un cîmp lexical-semantic. Se are în vedere, deci, valoarea denotativă a cuvintelor (orientarea lor către obiectele realității).

Analiza semică presupune, în același timp, evidențierea informației conținute de un lexem prin descompunerea ei în *componente*, în *seme* (*trăsături distinctive semantice*) și prin relevarea numai a acelor trăsături semantice, care sînt definitorii pentru lexemele cercetate.

Inventarul de *seme* ale unui lexem monosemantic nu trebuie să cuprindă absolut toate caracteristice semantice potențiale care pot fi deduse în conținutul cuvintelor. Numărul de *seme* care definesc un cuvînt trebuie să fie *minimal*, dar *suficient* pentru individualizarea fiecărui semnificat în raport cu celelalte⁷.

Semele sînt, așadar, componente elementare care alcătuiesc sensul unui cuvînt și care, exprimînd *trăsăturile semantice diferențiale* ale *sememelor*, se constituie ca elemente relaționale ce formează baza contrastantă a opozițiilor paradigmatică dintre cuvinte.

Pentru a stabili *inventarul de seme* ale unui *semem* este necesar să se plece de la *informația fundamentală* a cuvîntului, o informație autocuprinzătoare care trebuie să conțină suficiente „indicii izbitoare” și să corespundă reprezentării generale despre „obiectul” denumit⁸. Asemenea informații fundamentale pot fi extrase, mai ales, din dicționarele explicative, care descriu cuvintele în termenii contextului lingvistic și cultural.⁹ De aceea, pentru stabilirea inven-

⁶ În legătură cu analiza semică vezi Constant Maneca, *Analiza semică a lexicului*, în „Limba română”, nr. 1, 1969, p. 3—24; Edward Ben d i x, *Componential Analysis of General Vocabulary*, Bloomington, 1966, p. 2—5; M.D. Stepanova, *Voprosy komponentnogo analiza*, „Inostrannye jazyki v škole”, 1966, nr. 5, p. 34—40; S. Berežan, *Sinonimia v svete semičeskogo analiza leksičeskikh mikrostruktur*, în „Limba și literatura moldovenească”, nr. 2, 1970, p. 43—54; A.I. Greimas *op. cit.* I.D. Apresjan, *O ponjatijah i metodah strukturnoj leksikologii*, în „Problemy strukturnoj lingvistiki”, Moscova, 1962 p. 106. Analiza componentială constă în descompunerea sensului în constituenții săi imediați prin analogie cu analiza în constituenți imediați din gramatică. De aceea, analiza componentială propusă de I. Apresjan, ni se pare diferită de analiza semică concepută de B. Pottier și A.I. Greimas.

⁷ I. Coteanu, *Contribuții la semasiologie sistematică*, în „Probleme de lingvistică generală”, I, București, 1959, p. 14, vezi și S. Ullmann *Précis de sémantique française*, Berna, 1952, p. 135, ș.u.

⁸ Despre „indicii izbitoare” ale sensului lexemelor vorbesc mai mulți lingviști, de exemplu, R.A. Buda gov, în *Introducere în știința limbii* (traducere și note de G. Mihăilă), București, 1961, p. 81—82; I. Coteanu, în *art. cit.*, S.D. Kacnelson, *Soderžanie slova, značenie i oboznačenie*, Moscova-Leningrad, 1965, p. 18.

⁹ Vezi E.A. Nida, *Analysis of meaning and dictionary making*, în traducere rusă, *Analiz značeniija i sostavlenije slovaraj*, în „Novoe v lingvistike”, II, Moscova, 1962, p. 45; I. S. Apresjan *O ponjatijah i metodah strukturnoj leksikologii*, în „Voprosy strukturnoj lingvistiki”, Moscova, 1962, p. 141—162.

tarului de seme ale semnelor analizate, am recurs la *dicționarele explicative* ale limbii ruse¹⁰, la *dicționare de sinonime*¹¹, la *dicționare tematice*¹² și am cercetat, în plus, și un număr de circa 300 de exemple, selectate din literatura beletristică și din alte surse (reviste, ziare etc.)

Acceptând posibilitatea utilizării analizei semice în cercetarea antonimiei lexicale, am plecat de la premisa că în cazul substantivelor antonime trebuie să se înceapă de la acel nivel de abstractizare la care raportul de *diferențiere* este mai pronunțat decât cel de *identificare*, adică de la sensul lexical concret, denominativ, al cuvintelor antonime, făcând în același timp o raportare la noțiunile exprimate.

Analiza a scos la iveală faptul că în structura semantică a două antonime există două tipuri de componente semice: *seme comune* termenilor unui cuplu antonimic și *seme incompatibile contrarii*, care se *exclud*, dar se și *presupun reciproc*. *Semele comune* fac posibilă reunirea antonimelor în *cupluri* iar *semele incompatibile* generează raportul de diametrală opoziție dintre antonime.

Spre deosebire de celelate modalități de cercetare a antonimelor (analiza după criterii logice, analiza distribuțională¹³), analiza semică ne înlesnește posibilitatea de a dezvălui esența antonimiei lexicale, evidențiind componentele semantice care *polarizează* după înțeles două cuvinte. Pentru acest din urmă tip de componente semantice am adoptat termenul de *seme incompatibile contrarii care se presupun și se exclud reciproc seme incompatibile* (=și).

Semele comune și cele *incompatibile* impun ca membrii unui cuplu antonimic să aibă un conținut semantic de același grad de abstracție lexicală, fiind părți egale ale unui tot unitar. Un sem „orientat pozitiv” în conținutul semantic al unui cuvânt presupune existența unui sem „orientat negativ” în sensul antonimului său. În acest context, am reținut ca valoroasă remarca

¹⁰ Pentru confruntarea definițiilor cuvintelor analizate, în vederea găsirii „informației fundamentale”, ne-am folosit de dicționarele explicative ale limbii ruse: *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, tt. 1—17, izd. AN. SSSR, Moscova-Leningrad, 1950—1965; *Slovar' russkogo jazyka v četyrjoh tomah*, tt. I—IV, Gos. izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej, Moscova, 1957—1961. De asemenea, am apelat la dicționarul de antonime al lui L.A. Vvedenskaja, *Slovar' antonimov russkogo jazyka*, izd-vo Rostovskogo Universiteta, 1971.

¹¹ V. N. Klujeva, *Kratkij slovar' sinonimov russkogo jazyka*, Moscova, 1961; Z. E. Aleksandrova, *Slovar' sinonimov russkogo jazyka*, Moscova, 1968; *Dicționar de sinonime rus-român*, partea I, *Sinonimia substantivelor* (lucrare elaborată de un colectiv sub conducerea lui M. Bucă), I, Tipografia Universității, Timișoara, 1968; *Slovar' sinonimov russkogo jazyka v dvouh tomah* (elaborat de un colectiv sub conducerea lui A.A. Evgeneva), Leningrad, 1970—1971.

¹² K. Bobov, A. Vărgulev, *Tematičen rusko-bălgarski rečnik*, Sofia, 1961, p. 112—125.

¹³ Analiza distribuțională, la care am spus perechea antonimică *любовь—ненависть*, a pus în evidență identitatea sferelor de îmbinare lexicală și a formulelor structurale gramaticale în care apar termenii opozabili, deci ceea ce *reunește* două cuvinte într-o paradigmă antonimică, nu și ceea ce *le opune în mod diametral*, și ceea ce constituie, de fapt, esența antonimiei, O astfel de analiză ne ajută să găsim doar mijloacele de *evidențiere contextuală* a antonimelor, să relevăm modalitatea de *manifestare* a antonimiei lexicale, nu și esența acesteia.

făcută de Ch. Bally în tratatul său de stilistică, că „antonimul unui cuvânt abstract este o parte a sensului acestuia din urmă”¹⁴.

Prezența în structura semantică a două antonime atât a *semelor comune*, cât și a celor *incompatibile* este absolut obligatorie. Realizarea unui contrast frapant între termenii unei opoziții antonimice este posibilă numai cu condiția existenței unei baze comune semantice, a *semelor comune*, pe care se proiectează *semele incompatibile contrarii*. Dacă două cuvinte nu conțin în structura lor semantică și *seme comune*, opoziția antonimică nu e posibilă, cu tot caracterul de contrarietate pe care îl imprimă *semele incompatibile contrarii* (sau, altfel spus, cu toată incompatibilitatea logică dintre noțiunile exprimate). Vom avea, în acest caz, a face cu două lexeme, care deși sînt incompatibile din punct de vedere semantic, nu au statuat de cuvinte antonime în lipsa unei *baze semantice comune*, pe care să se realizeze opoziția *diametrală*. De exemplu, cuvintele *ложь* (minciună), *честь* (cinste), deși sînt incompatibile din punct de vedere semantic, nu sînt antonime, întrucît opoziția dintre *semele incompatibile*, „trăsătură negativă” „trăsătură pozitivă”, nu este susținută și de *seme comune*, pe baza cărora să se producă un contrast pronunțat, necesar pentru realizarea unei paradigme antonimice.

Semele incompatibile contrarii, care explică și exprimă opoziția antonimică, au fost determinate prin confruntarea definițiilor cuvintelor sinonime și ale cuvintelor din același grup tematic, prin descompunerea *sememelor* în *seme* și prin reținerea selectivă numai a „indiciilor izbitoare” cu privire la contrarie tatea termenilor reciproc opuși.

În analiza noastră am operat cu următoarele cinci tipuri de seme:

a) *Seme comune întregului grup lexical-semantic* (SC);

b) *Seme comune* unui grup mai restrîns de *sememe* (Sc), de regulă, seriilor sinonimice care se află în raporturi de antonimie;

c) *Seme comune* numai *perechilor* antonimice (sc);

d) *Seme incompatibile contrarii* care se presupun și se exclud reciproc (Si);

e) *Seme suplimentare* (fără corespondente opuse).

(a) *Semele comune* întregului grup lexical semantic (SC) restrîng raporturile de antonimie numai la cuvintele care aparțin aceleiași clase lexical-gramaticale și care au același grad de abstractizare (cf. semul lexical-gramatical, al părții de vorbire — „obiect”, semul categorial — „abstract”, semul tematic — „sentiment” etc.).

(b) *Semele comune seriilor antonimice* (Sc), constituite din serii sinonimice în raport de antonimie între ele, fac posibilă contractarea de relații de contrarietate semantică numai între acei termeni opuși, care conțin informații identice ce se referă la același domeniu al realității:

(Sc₁) — „raportare la perspectiva împlinirii unor acțiuni, năzuințe, idealuri” (cf. *надежда* ~ *отчаяние*; *счастье* ~ *несчастье*).

(Sc₂) — „raportare la siguranța în fidelitatea, cinstea cuiva” (cf. *доверие* ~ *недоверие*).

¹⁴ Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Paris-Genève, 1951, în traducere rusă *Stilistika francuzskogo jazyka*, Moscova, 1961, p. 61. Despre nota de antonomie (antonimičnost), ca parte intrinsecă a sensului, vezi și Komissarov, *Problema opredelenija antonimii* în „Voprosy jazykoznanija”, VI, nr. 2, 1957, p. 54.

(Sc₃) — „atitudine“ (*уважение, почтение ~ неуважение, презрение*)

(Sc₄) — „raportare la soarta, suferința oamenilor“ (cf. *участие, сочувствие, сожаление, сострадание ~ безучастие, безразличие, равнодушие*).

(c) Semele comune numai perechilor antonimice (sc) determină contractarea relațiilor de antonimie numai între două cuvinte care conțin informații proprii numai lor. Astfel de componente semantice sînt semul „reciprocitate“ și semele „intensității“.

Semul (Sc₃) — „reciprocitate“ — înreține corelația antonimică dintre antonimele *дружба ~ вражда*, deosebindu-le de sinonimele lor. Semul comun al „intensității“ generează diferențieri între sinonimele seriilor de cuvinte ce se află în raport de antonimie, făcînd posibilă existența unor opoziții binare, de exemplu :

(Sc₂^I) — „intensiv I“: *симпатия ~ антипатия; радость ~ грусть*

(Sc₂^{II}) — „intensiv II“: *дружба ~ вражда; радость ~ печаль*

(Sc₂^{III}) — „intensiv III“: *любовь ~ ненависть; радость ~ горесть*

(Sc₂^{IV}) — „intensiv IV“: — *радость ~ горе*

(Sc₂^V) — „intensiv V“: — *радость ~ скорбь*

(Sc₂^{VI}) — „intensiv VI“: — *счастье ~ несчастье*

(d) Semele incompatibile contrarii care se presupun și se exclud reciproc în structura semantică a două antonime (și) sînt acele componente de sens care generează diferențieri de natură să exprime *opoziția diametrală* dintre cuvintele antonime. Sînt suficiente două *seme* de acest tip (cîte unul în structura fiecăruia din termenii opozabili) pentru ca raportul dintre două *seme* să capete un caracter antonimic.

În substanța semantică a *sememelor* cercetate se disting următoarele *seme incompatibile contrarii*:

1) (si₁⁺)/(si₁⁻) — „afectiv-simpatetic“ („atracție“)/„repulsiv-advers“ („respingere“). (Aceste seme sînt caracteristice pentru antonimele: *любовь ~ ненависть, дружба ~ вражда, симпатия ~ антипатия*).

2) (si₂⁺)/(si₂⁻) — „convingere, credință“/„lipsa convingerii, a credinței“ (cf. *вера ~ неверие*).

3) (si₃⁺)/(si₃⁻) — „binefăcător“/„nociv“. (Aceste seme sînt specifice pentru antonimele *удовольствие ~ неудовольствие; радость ~ грусть; радость ~ печаль; радость ~ горесть; радость ~ горе; радость ~ скорбь; счастье ~ несчастье; надежда ~ отчаяние; уважение ~ презрение, неуважение* etc).

4) (si₄⁺)/(si₄⁻) — „stenic“/„depresiv“ (cf. antonimele *радость ~ грусть, радость ~ печаль, радость ~ горесть, радость ~ горе, счастье ~ несчастье, надежда ~ отчастье, вера ~ неверие*).

5) (si₅⁺)/(si₅⁻) — „satisfacție“/„insatisfacție“ (cf. cuvintele antonime: *радость ~ грусть, радость ~ печаль, радость ~ горесть, радость ~ горе, радость ~ скорбь, удовольствие ~ неудовольствие* etc.).

6) (si₆⁺)/(si₆⁻) — „încredere în perspectiva împlinirii“/„lipsa perspectivei de împlinire“ (cf. *надежда ~ отчаяние, вера ~ неверие*).

7) (si_7^+)/(si_7^-) – „reverență“/„ireverență“ (cf. *уважение, почтение* ~ *неуважение, презрение*).

8) (si_8^+)/(si_8^-) – „prețuire“/„neprețuire“ (cf. *уважение, почтение* ~ *неуважение, презрение*).

9) (si_9^+)/(si_9^-) – „participare“/„neparticipare“ (cf. *участие, сочувствие, сожаление, сострадание* ~ *безучастие, безразличие, равнодушие*).

10) (si_{10}^+)/(si_{10}^-) – „interes“/„dezinteres“ (cf. *участие, сожаление, сочувствие, сострадание* ~ *безучастие, безразличие, равнодушие*).

11) (si_{11}^+)/(si_{11}^-) – „siguranță“, „convingere“/„lipsa siguranței“, „a convingerii“ (cf. *доверие* ~ *недоверие, вера* ~ *неверие*).

Așa cum se poate observa mai sus, *semele incompatibile* pot fi de două feluri: a) *seme* care conțin *informații contrarii*, de tipul „pozitiv“ – „negativ“, „binefăcător – „nociv“ și b) *seme* care conțin informații despre *prezența sau absența* unei trăsături semantice (cf. *semele „siguranță“/„lipsa siguranței“, „perspectiva de împlinire“/„lipsa perspectivei de împlinire“, seme care apar în conținutul antonimelor доверие ~ недоверие, respectiv, надежда ~ отчаяние, вера ~ неверие*).

(e) *Semele suplimentare* (fără corespondente opuse), apar în tabelul anexă la rubrica „surplus semic“, deoarece ele aduc un surplus de informație numai în conținutul unuia din termenii opozabili, despre care în sfera semantică a celui alt termen nu există indicii contrarii. Această categorie de seme generează un decalaj de informație în conținutul sememelor opozabile, determinând ca raportul de *antonimie* să aibe un caracter *incomplet, parțial*.

Astfel semul „manifestare exterioară, exteriorizare“, specific numai cuvîntului *веселье*, îl diferențează pe acesta de sinonimul său *радость* și determină ca față de cuvintele cu sens contrar lui – *грусть, печаль, горе, скорбь* – să aibe o valoare *antonimică incompletă* (parțială), deoarece acestea din urmă nu conțin în sfera lor semantică aceleași sem comune.

În structura semantică a cuvîntului *скорбь*, de asemenea, apare un surplus de informație, și anume prezența marcii stilistice „livresc-poetic“, ceea ce îl diferențează de toate celelalte sememe ale grupului în care îl întâlnim. Din cauza lipsei unei echivalențe totale, privind volumul de informație al termenilor opozabili (cuvîntul *радость*, antonimul lui *скорбь*, este neutru din punct de vedere stilistic), contrarietatea semantică nu este deplină. Cu toate acestea, prezența în structura semantică a antonimelor *скорбь* ~ *радость* a unui număr mai mare de seme incompatibile (Si_3^+/Si_3^- ; Si_4^+/Si_4^- ; Si_5^+/Si_5^-) compensează lipsa unei echivalențe totale, privind coloritul stilistic al celor două lexeme, și determină apariția destul de frecventă în contextele lingvistice a acestei opoziții antonimice, de exemplu:

«Зажглась в увядшем сердце младость, / Душа проснулась ожила /
Узнала вновь любви надежду, скорбь и радость» (A. Pușkin).

În continuare prezentăm sub formă de tabel (în anexă) rezultatele analizei semice, precum și concluziile la care am ajuns pe baza cercetării următoarelor cupluri de antonime din limba rusă:

1. *любовь* (iubire) ~ *ненависть* (ură)
2. *дружба* (prietenie) ~ *вражда* (dușmănie)
3. *симпатия* (simpatie) ~ *антипатия* (antipatie)
4. *удовольствие* (mulțumire, plăcere) ~ *неудовольствие* (nemulțumire, neplăcere)
5. *радость* (bucurie) ~ *грусть* (tristețe, mîhnire)
6. *радость* (bucurie) ~ *печаль* (tristețe, mîhnire)
7. *радость* (bucurie) ~ *горесть* (amărăciune)
8. *радость* (bucurie) ~ *горе* (amar, jale)
9. *радость* (bucurie) ~ *скорбь* (mîhnire, jale)
10. *счастье* (fericire) ~ *несчастье* (nefericire)
11. *надежда* (speranță) ~ *отчаяние* (desperare)
12. *доверие* (încredere) ~ *недоверие* (neîncredere)
13. *вера* (credință, încredere) ~ *неверие* (neîncredere)
14. *уважение* (respect) ~ *неуважение* (lipsă de respect, ireverență)
15. *уважение* (stimă, respect) ~ *презрение* (dispreț)
16. *почтение* (stimă, considerație) ~ *неуважение, презрение*
17. *участие* (simpatie, interes) ~ *безучастие* (indiferență, nepăsare)
18. *сочувствие* (interes, compătimire) ~ *безразличие, равнодушие*
19. *сострадание* (compătimire, mila) ~ *безразличие, равнодушие*
20. *сожаление* (compătimire, milă) ~ *безразличие, равнодушие* (nepăsare, indiferență).

În tabelul alăturat, pe rubrica verticală sînt dispuse *semele* analizate, iar în rubricile orizontale — *semele*.

Cu semnele „+” și „-” am notat prezența sau, respectiv, absența unor seme în structura semantică a cuvintelor analizate.

Pe marginea datelor cuprinse în tabelul anexă putem desprinde următoarele concluzii:

1. Analiza semică asigură abordarea cuvîntului prin raportare la cele trei planuri — *logic*, *ontologic* și *lingvistic* — în care se proiectează conținutul său semantic. Aceasta se explică prin faptul că *semele* unui lexem se referă în același timp la un domeniu al *realului*, în cazul nostru la sentimente — obiecte ale realității psihice introspectate a omului, — și sînt raportate la însușirile *noțiunilor incompatibile contrarii*, expresia conceptuală a sentimentelor în tendința lor de a evolua prin contrast, polarizîndu-se. În același timp *semele* conțin informații despre locul unui cuvînt în planul sistemului lexical.

2. Grupul de cuvinte analizat prezintă un caz tipic de întrepătrundere a relațiilor de antonimie cu cele de sinonimie.

antonimie

s i n o n i m i e	любовь дружба симпатия	~ ~ ~	ненависть вражда антипатия
	радость веселье	}~	грусть печаль горе горесть скорбь
	уважение почтение	}~{	презрение неуважение

Stabilind în ce constă natura trăsăturilor semantice distinctive dintre sinonime, se va putea vedea dacă între antonime există opoziții *binare* sau opoziții de *grup*.

3. În funcție de prezența în structura semantică a sememelor analizate, a unor *constante* semantice (*seme comune* și *seme incompatibile contrarii*, caracteristice pentru mai multe cupluri antonimice), în cadrul grupului lexico-semantic cercetat distingem șase grupe de antonime:

I. antonime care redau *afecțiunea* sau *aversiunea* față de o persoană: *любовь* ~ *ненависть*, *дружба* ~ *вражда*, *симпатия* ~ *антипатия*.

II. antonime care redau *satisfacția* sau *insatisfacția* (suferința) pe care le încercă omul în urma unor reușite, respectiv, a unor necazuri din viață:

- a) *удовольствие* ~ *неудовольствие*;
- b) *радость* (*веселье*) ~ *грусть*, *печаль*, *горесть*, *горе*, *скорбь*;
- c) *счастье* ~ *несчастье*.

III. antonime legate de perspectiva *împlinirii* unor *năzuințe*, *idealuri* sau *neîncrederea* într-o asemenea *perspectivă*: *надежда* ~ *отчаяние*.

IV. antonime care exprimă *convingerea* (certitudinea), *siguranța* sau *lipsa convingerii*, a *siguranței* în ceva (în dreptatea, sinceritatea, fidelitatea, cinstea sau în bunele intenții și servicii ale cuiva):

- a) *доверие* ~ *недоверие*;
- b) *вера* ~ *неверие*;

V. antonime care exprimă *reverența* sau *ireverența* față de lumea înconjurătoare: *уважение*, *почтение* ~ *неуважение*, *презрение*.

VI. antonime care redau *interesul* – *dezinteresul*, *participarea* – *neparticiparea* în legătură cu soarta, suferința semenilor: *участие*, *сочувствие*, *сострадание*, *сожаление* ~ *безучастие*, *равнодушие*, *безразличие*.

4. Cuplurile de cuvinte analizate pot fi definite în „termeni semici” și anume :

4.1. Antonimele *любовь* ~ *ненависть* denumesc sentimente de un grad de intensitate mai mare decât sinonimele lor *симпатия* ~ *антипатия*, *дружба* ~ *вражда*, avînd în conținutul lor semantic *semele comune*: (SC_1) – „obiect”, (SC_2) – „abstract”, (SC_3) – „sentiment”; (Sc_2) – „intensiv III”, precum și *semele incompatibile*: (Si_1^+)/(Si_1^-) „afectiv-simpatetic”/„repulsiv-advers”; „atracție”/„respingere”;

4.2. Antonimele *симпатия* ~ *антипатия* au în sfera lor semantică următoarele componente: *semele lexical-gramaticale* comune grupului – (SC_1), (SC_2), (SC_3); *semul comun* numai perechii – (Sc_2): „intensiv I”; și *semele incompatibile* contrarii: (Si_1^+)/(Si_1^-) „afectiv-simpatetic” („atracție”)/„repulsiv-advers” („respingere”).

4.3. Cuvintele *дружба* ~ *вражда* au statut de antonime datorită prezenței în structura lor semantică a următoarelor componente de sens: (SC_1), (SC_2), (SC_3); Sc_2 – „intensiv II”; Sc_3 – „reciprocitate”; (Si_1^+)/(Si_1^-) – „afectiv simpatetic”/„repulsiv-advers” („atracție”/„respingere”).

4.4. Cuvintele *радость* (*веселье*) ~ *грусть*, *печаль*, *горесть*, *горе*, *скорбь* se caracterizează prin următoarele componente de sens: (SC_1), (SC_2), (SC_3), (Sc_5) („raportare la gradul de satisfacție”); (Sc_2) („intensiv”); (Si_3^+)/(Si_3^-) – „binefăcător”/„nociv”; (Si_4^+)/(Si_4^-) – „stenic”/„depresiv”; (Si_5^+)/(Si_5^-) – „satisfacție deplină (provocată de o reușită)”/„insatisfacție” (provocată de un necaz, o nereușită).

4.4.1. Prezența semelor comune perechilor, „intensiv I”, „intensiv II”, „intensiv III”, „intensiv IV”, ș.a.m.d., face posibilă corelarea antonimelor în opoziții binare :

<i>радость</i> ~ <i>грусть</i>	 („intensiv” I)
<i>радось</i> ~ <i>печаль</i>	 („intensiv II”)
<i>радость</i> ~ <i>горесть</i>	 („intensiv III”)
<i>радость</i> ~ <i>горе</i>	 („intensiv IV”)
<i>радость</i> ~ <i>скорбь</i>	 („intensiv V”)

Fiind angajat în raporturi de antonimie cu cele cinci cuvinte contrarii de mai sus, sememul *радость*, are, așadar, posibilitatea de a exprima în sistemul limbii un sentiment în diferitele sale trepte de intensitate.

4.5. În cazul cuvintelor *счастье* ~ *несчастье* raportul de antonimie este exprimat de *semele incompatibile* (si_5^+) – „satisfacție deplină” (Si_5^-) – „insatisfacție totală”, alături de *semele comune* (sc_5) – „raportare la gradul de satisfacție” și (sc_2) „intensiv VI”.

4.6. Antonimele *надежда* ~ *отчаяние* pot fi definite prin următoarele componente de sens: (SC_1) – „obiect”, (SC_2) – „abstract”, (SC_3) – „sentiment”; (sc_1) – „raportare la realizarea unor năzuinți, acțiuni, idealuri”: (Si_6^+) – „încredere în împlinire”/„(Si_6^-) – „neîncredere în împlinire”.

«Как будто *радость*, высшая *радость*, независимая от печалей и радостей этого мира, разлилась сверх той сильной *печали*, которая была в ней» (Lev Tolstoi).

«Анна, умевшая хорошо читать *радости* и *горести* в душах других, решила прервать беседу» (G. M. Markov).

«Разумеется, всякое отдельное народное произведение было обязано своим началом одному лицу, которое с *горя* или *радости* вдруг запело его» (V. Bielinski).

«Любовь приводит к одному,

— Вы, любящие, верьте!

Сквозь *скорбь* и *радость*, свет и тьму,

— К блаженно-страшной смерти!» (V. I. Briusov).

«Старое кольцо действительно волшебное и приносит людям не *несчастье*, а *счастье*» (V. Emelianov).

«*Надежда* сменилась *отчаянием*» (Lev Tolstoi).

«Здесь, в районе, его мнение имело вес, особенно в таком деле, как проверка кадров, как *доверие* или *недоверие*» (S. M. Simonov).

6. În urma analizei întreprinse am ajuns la următoarea definiție a cuvintelor cu sens contrar:

Antonimele sînt cuvinte cu sens reciproc opus în a căror structură semantică există un număr de *seme comune*, care, asigurînd o echivalență din punctul de vedere al volumului de informație al termenilor opozabili, fac posibilă corelația paradigmatică (reunirea în cupluri antonimice), și cel puțin două *seme incompatibile contrarii* care se presupun și se exclud reciproc, cîte unul în conținutul fiecărui membru al opoziției, și care dau corelației un caracter antonimic.

СЕМИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АНТОНИМОВ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе сделана попытка применить метод семического анализа в исследовании лексической антонимии.

Автор считает семический анализ наиболее эффективным методом для исследования антонимов и выявления сущности лексической антонимии, так как он даёт возможность проникать в семантическую субстанцию лексем на самом дискретном уровне, на уровне семантических дифференциальных признаков — сем.

На основе анализа группы существительных, обозначающих чувства в русском языке, автор приходит к некоторым выводам в связи с природой исследованных антонимов и даёт их определение в терминах общих и несовместимых взаимоисключающих сем.

L'ANALYSE SÈMIQUE DES ANTONYMES

(RÉSUMÉ)

L'article essaye d'appliquer la méthode de l'analyse sémique à l'étude de l'antonymie lexicale.

L'auteur considère l'analyse sémique comme étant la méthode la plus efficace d'étudier et d'expliquer l'antonymie lexicale; c'est cette analyse sémique qui permet l'investigation de la substance sémantique des lexèmes au niveau des sèmes.

En partant de l'analyse d'un groupe de noms du russe contemporain, qui désignent des sentiments, l'auteur tire des conclusions sur la nature des antonymes étudiés et propose de les définir dans les termes de leurs sèmes communs et de leurs sèmes incompatibles contraires qui s'excluent et se supposent réciproquement.

GENUL SUBSTANTIVELOR ÎN GRAIURILE GERMANE DIN BANAT

DE

CAROL STREIT și PETRU KOTTLER

Cercetarea graiurilor germane din Banat are menirea să umple un gol în dialectologia germană, căci în acest domeniu s-a făcut încă puțin, mai bine zis s-au scris mai mult lucrări monografice decât de sinteză. De aceea, după înființarea Facultății de filologie a Universității din Timișoara în 1956, s-a început cu anchetarea amănunțită a acestor graiuri în vederea continuării mai organizate și mai intense a acestei munci efectuate sporadic în trecut. În felul acesta s-a creat cu timpul un fond documentar — care desigur mai trebuie mult îmbogățit în continuare — care ne-a stat și nouă la dispoziție pentru această lucrare. Constatările și concluziile noastre trebuie desigur verificate încă pentru acele graiuri pentru care deocamdată nu avem materialul documentar necesar. Cu acest scop chiar am alcătuit un chestionar direct legat de problemele urmărite de noi, care poate să ajute la verificarea și completarea acestor constatări.

Cele mai multe exemple sînt luate din graiurile de factură renano-franconă, deoarece acestea domină ca număr. Nu am inclus în cercetarea de față unele graiuri bavareze vorbite în localități ca Gărlina, Brebu Nou, Lindenfeld, Sadova Veche, Văliug, Peregu Mare ș.a., nici cele din orașe, unde s-a format în oarecare măsură o limbă de circulație deasupra graiurilor, și nici graiul alemanic din Zădăreni, deoarece acestea au prea puține trăsături comune cu majoritatea graiurilor celorlalte localități, în care predomină trăsăturile dialectelor francone, mai ales ale celui palatin.¹

Genul substantivelor constituie pentru cel care învață limba germană ca o limbă străină o categorie dificilă, pentru că în foarte multe cazuri apartenența substantivelor la unul din cele trei genuri nu are motivare logică și

¹ Pentru clasificarea graiurilor germane din Banat cf.: Dr. Erich Lammert, *Wieder zur Frage der Banater Mundartforschung*, în ziarul *Neuer Weg* din 28 VI 1957, București; Johann Wolf, *Die Erforschung der Banater deutschen Mundarten im Lichte des Aufsatzes „Der fränkische Dialekt“ von Friedrich Engels*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* nr. 3, 1960, Editura Academiei R.P.R., p. 149—159; Ștefan Binder, *Aus der Arbeit am Wörterbuch der deutschen Mundarten des Banats*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, vol. 11/nr. 1, 1968, Editura Academiei R.S.R., București, p. 114—122.

nici gramaticală, mai ales în cazul numelor de lucruri, care nu au sex și care ar trebui în mod logic să fie de genul neutru. Criterii gramaticale există în germană doar la substantive derivate, în primul rând la cele cu sufixe. Clasificări după conținut se pot face doar la un număr restrâns de substantive.

Lipsind pentru un însemnat număr de substantive un criteriu precis de atribuire a genului, chiar și cel care vorbește germana ca limbă maternă are unele greutăți în folosirea corectă a genului unor substantive în limba literară, pentru că există anumite deosebiri de la un dialect la altul și implicit și între dialecte și limba literară. Cele mai numeroase deosebiri în această privință există în dialectele germane central-vestice (westmitteldeutsch, presc. wmd.) și în dialectele de sud (oberdeutsch=obd.), unde s-au înregistrat pînă la 120 de substantive cu alt gen decît în limba literară.² Graiurile germane din Banat, provenind toate din dialectele tocmai amintite, au păstrat și ele foarte multe dintre aceste deosebiri, la care s-au mai adăugat și altele. La multe dintre substantivele în discuție se poate constata și un gen diferit de la un grai la altul, această categorie gramaticală fiind foarte puțin afectată de nivelarea dintre graiuri. În cele ce urmează vom urmări tocmai aceste deosebiri la diferite categorii de substantive (după formarea, resp. originea lor) — și vom căuta să le grupăm după explicațiile ce se pot da cel puțin pentru o parte din ele.

A. Raportul dintre gen (genul gramatical) și sex (genul natural) în graiuri

Ca și în limba literară în graiurile germane din Banat genul gramatical nu corespunde întotdeauna cu sexul. Deosebirile sînt chiar mai mari. De exemplu genul neutru al cuvîntului „*waip*“ (Weib — femeie) sau a formei existente în cele mai multe grairi numai ca diminutiv „*s mēdl / s mād / s mēthē*“ (das Mädchen — fata) a influențat și genul numelor proprii de persoane feminine, care au devenit și ele neutre în unele comune bănățene, ca de altfel și în unele dialecte din Germania³, de ex. *s khati* (Katharina), *s perwl* (Barbara), *s ēfi* (Eva) ș.a. la Bencecul de Sus. Și cuvîntul „Mensch“ (om) are ca în germana de sus medie (mittelhochdeutsch), pe lîngă forma masculină și una neutră (*s menš / s minš*) cu sensul de „femeie“, în cele mai multe graiuri fără nuanța peiorativă din limba literară, de ex. la Teremia Mare *tes menš kipt kārnet owacht uf sich* (Femeia aceasta nu se îngrijește de loc de sănătatea ei), sau cu sensul mai restrîns de „iubită, amantă“, de ex. la Fibiș *ter hat so a šēnəs menš* (Acesta are o iubită foarte frumoasă). În al treilea rînd forma neutră mai are în unele comune și sensul de „slujnică“, de ex. la Cheglevici *tes menš hat pai tem pauər fīl tsu arwaidə khat* (Slujnica a trebuit să lucreze mult la acest țaran [bogat]). În alte graiuri, ca de ex. în cel din Bulgăruș, cu genul neutru are sensul peiorativ de femeie ușoară. De asemenea substantivul „Dienstbote“ (servitoare)

² Cf. V.M. Schirmunski, *Deutsche Mundartkunde*, Akademie-Verlag, Berlin, 1962, p. 443 (trad. din limba rusă)

³ *Ibidem*, p. 445.

în graiurile bănăţene este neutru (*s tinş[t]pot*) şi este întrebuinţat în primul rând în acele localităţi, unde „*s menş*“ nu are şi sensul de servitoare (Fibiş, Ben-
cecul de Sus ş. a.) Celelalte exemple de neconcordanţă dintre genul gramatical
şi cel natural sînt în general aceleaşi ca şi în limba literară. Acolo unde grai-
urile cunosc numai o formă diminutivă pentru „die Henne“ (găina), genul
gramatical neutru este motivat datorită sufixului: *s hiŋkl* (Iecăa Mare), / *s*
hiŋgl (Săcălaz) / *s hiŋl* (Bacova) / *s hēndl* (Pîncota) / *s hēle* (Sîntana).

B. Genul substantivelor nederivate cu sufixe.

Ca şi în limba literară nici în graiurile germane din Banat, în general, nu
se poate recunoaşte genul după terminaţii. Chiar şi terminaţia *-e* a substanti-
velor feminine, care ar fi putut să fie în oarecare măsură un indiciu pentru gen,
a dispărut în cele mai multe graiuri: *ti štunt* (die Stunde — ora), *ti sâf* / *ti sēf*
(die Seife — săpunul), *ti flaş* (die Flasche — sticla), *ti peršt* / *ti piršt* (die Bür-
ste — peria) ş.a.

Această terminaţie s-a păstrat numai în puţine comune cu un grai francon
de sud (südfränkisch) din ţinutul Aradului (mai ales în nordul Mureşului),
de ex. Aradul Nou, Sîntana, Pîncota, Şiria: *ti flaşă*, *ti sâfă*; Sîntana *t peršta*
Pîncota *ti piršta* / Aradul Nou *ti piešta* etc. (excepţie formează *ti štunt*, pentru
care de fapt a existat şi în perioada mhd. pe lângă forma cu *-e* una fără *-e*: mhd.
stunde, *stunt*). Această terminaţie coincide în aceste graiuri cu terminaţia lite-
rară *-en* a masculinelor, care apare aici tot ca *-ə* (*tə taumə* = der Daumen, dege-
tul mare). În comunele Sînmartin (jud. Arad) şi Şimand, care au un grai fran-
con de răsărit (osthochfränkisch), şi în graiurile bavareze asemenea substantive
feminine au terminaţia *-n*: *ti flāšn*, *ti pirštn* / *ti piāštn*, *ti sāfn* / *ti sāwn*, *ti prukn*
(die Brücke — podul), *ti krukn* (die Krücke — cîrja), *ti antn* (die Ente —
raţa) şi altele (excepţie: *ti štunt* — ora). Dar şi aici ea coincide cu terminaţia
-(e)n a unor masculine, de ex. *də rechn* (der Rechen — grebla), şi este deci
nerelevantă pentru genul gramatical.

S-ar putea vorbi însă de determinarea genului feminin prin terminaţia
-n în graiurile renano-francone la unele substantive intrate prin intermediul
austro-germaneii uzuale, care nu au fost adaptate graiurilor: *ti markn* (die
Marke — timbrul), *ti jauzn* (austr. die Jause — gustarea dintre mese), *die*
jakn (die Jacke — jacheta), *ti papn* (peiorativ pentru Mund — gură), *ti hals-*
pintn (die Halsbinde — cravata; şi *ti krawatn*), *ti pompn* / *ti pombn* / *ti bombn*
(die Bombe — bomba), *ti tatsn* (austr. die Tasse pentru „Tablett“ — tava),
ti tortn (die Torte — tortul), *ti plūzn* (die Bluse — bluza) ş.a.

Aceste substantive sînt simţite aproape fără excepţie ca feminine în marea
majoritate a graiurilor renano-francone în care în rest terminaţia *-n* nu este
cunoscută nici la singular, nici la plural. O excepţie ar fi masculinul „*tə postn*“
(der Posten — postul, locul de muncă).

Deosebiri de gen între graiuri și limba literară.

„Deosebirile de gen între limba literară și dialecte se pot explica pe de o parte prin inovații în dialecte față de stadiul *mittelhochdeutsch*,⁴ pe de altă parte tocmai printr-un conservatorism mai pronunțat al dialectelor.”⁵ Deja în mhd. o serie de substantive sînt atestate cu două genuri și unele chiar cu trei. Aceasta ne arată pe de o parte că oscilații și treceri de la un gen la altul au existat în tot cursul evoluției limbii, iar pe de altă parte că într-o regiune sau un dialect un anumit substantiv putea să fie în uz cu un gen, iar în alt dialect cu alt gen. În acest fel putem explica și astăzi la un anumit număr de substantive deosebirea de la un grai la altul în Banat. Limba literară s-a orientat în cea mai mare parte după dialectul central—estic și mai târziu și după nord, în timp ce graiurile germane din Banat mențin în mare parte situația din vest și sud. Dăm cîteva exemple.

La următoarele substantive deosebirea de gen din graiuri față de limba literară se poate explica pe baza genului atestat în *mittelhochdeutsch*:⁶

m: *tə(r) aŋl* (die Angel — undița), mhd. *m* și *f*

tə(r) pakə (die Backe — buca, obrazul), mhd. *m* și *f*

tə(r) putə(r) (die Butter — untul), mhd. *f* și *m*

tə(r) wolkə (die Wolke — norul), mhd. *m*, *n*, *f*

f: *ti pōdich* / *ti potiŋ* / *ti podiŋ* (der Bottich — putina), mhd. *m* și *f*

n: *s mōnat* (der Monat — luna), mhd. *m* și *n*

s sāl (der Saal — sala), mhd. *m* și *n*

s tāl / *s tēl* (der Teil — partea), mhd. *n* și *m*

Cuvîntul „Bach” (pîriu), care este astăzi în limba literară de genul masculin, nu se folosește în toate comunele bănățene, însă în unele apare cu articolul feminin, de ex. în Bencecul de Sus *ti pach*, și totodată și-a schimbat sensul, adică desemnează o apă stătătoare, care în cele mai multe comune se cheamă „*ti khaul*” sau „*s santloch*” sau „*ti lak* / *tə lakə*”. Acest substantiv era și în mhd. în unele regiuni masculin și în altele feminin: „Forma *die Bach* este răspîdită în partea apuseană a germanei centrale (*westmitteldeutsch*), în învecinata franconă de sus (*oberfränkisch*) și în alsaciana de jos (*niederelsässisch*), în parte în turingiană (*thüringisch*), în hesiana de sus (*oberhessisch*) și în sileziană (*schlesisch*).”⁷

„Die Schläfe” (tîmpla) este de genul masculin în cele mai multe graiuri bănățene — ca și în mhd. — și are forma „*tə(r) šlōf*”. Forma feminină din limba literară se explică printr-un plural de la masculinul „der Schlaf” (die Schläfe),

⁴ Vom folosi în continuare prescurtarea *mhd.*

⁵ V.M. Schirmunski, *op. cit.*, p. 443.

⁶ În lista aceasta și în cele următoare genul indicat la cuvintele enumerate nu corespunde absolut în toate cazurile pentru toate comunele; fac frecvent excepție comunele cu un grai francon de răsărit (*ostfränkisch*), ca de ex. Sinmartin, Șimand; și în unele cazuri și cele cu un grai francon de sud.

⁷ Schirmunski, *op. cit.*, p. 445.

înțeles ulterior ca singular feminin,⁸ în timp ce dialectele au păstrat starea veche. Aceeași explicație o are și cuvîntul „die Schürze“ (șorțul), pe lângă care s-a păstrat pînă astăzi și forma „der Schurz“. În graiurile bănățene însă, pe lângă forma masculină, de ex. la Sîntana „*tə šarts*“, acest cuvînt în multe graiuri are și un gen neutru (*s šerts* / *s šorts*). Alte graiuri folosesc în locul lui *s fertuch* (Fb.)⁹ / *s firtar* (Chgl., Tm. M.) (<obd. „das Fürtuch“).

Pentru următoarele substantive cu gen diferit de la un grai la altul genul dublu sau un gen diferit de cel din limba literară este de asemenea atestat și în mhd.:

- ti fān (Crn.) / ti fōn (Tm.M.) } mhd.
 tə(r) fānə (Fb., Scl.) (die Fahne – steagul) } m și f
- s kšwēr (Tm.M., Chgl., Crn.) } mhd.
 tə(r) kšwērə (Mșl., Fb.) (das Geschwür – abces, ulcer) } m și n
- ti hājšrek (Crn., Bld., Bg.) (Die Heuschrecke – lăcusta)
 tə(r) hājšrek (Șdr.) / *tə(r) hājšrekər* (Frm., Fnt., Mșl., Uh., Tm.M.)
 mhd. m
- ti palm (Sn.M., Chgl.) } mhd.
 tə(r) phalm (I. M., Uh.¹⁰) } m și f
- ti puls (Uh., I.M.) } mhd.
 tə(r) puls (Crn.) (der Puls – pulsul) } m și f

Cuvîntul *ti palm* / *tə phalm* nu denumește în graiurile bănățene palmierul, ci (ca de fapt deja și în mhd.) ramurile de salcii cu boboci folosite în ritul religios de duminica florilor.

Substantivul *die Schnecke* (melcul) în mhd. a fost masculin (*der snecke* / *snege*) și mai este și astăzi masculin în dialectul bavaro-austriac.¹¹ Pentru Banat M. Schmal¹² atestă forma masculină (*tə šnek*) pentru comuna Iecea Mare, dar atrage atenția asupra faptului că astăzi începe să fie folosită tot mai mult forma feminină, probabil sub influența graiurilor învecinate.

La următoarele substantive ne este atestat de obicei doar un singur gen în mhd., deosebirile de gen din graiuri neputîndu-se explica în acest caz pe baza situației din mhd. Uneori însă genul deosebit este cunoscut într-un dialect de pe teritoriul limbii germane, ca în primul exemplu:

- ti atsl (Bg., Bld., Fb.) (die Elster – coțofana), mhd. f (atzel)
 tə(r) atsl (Șdr., Tm. M., Ștc.), în dial. alsaciaq este masculin

⁸ L. Sütterlin, *Die deutsche Sprache der Gegenwart*, R. Voigtländers Verlag, Leipzig, 1910, p. 203.

⁹ La sfîrșitul lucrării există o listă a localităților citate prescurtat.

¹⁰ Peter Goschi, *A. Torontál-Ujhelyi nyelvjárás alaktana*, Kolozsvár, 1908, p. 11.

¹¹ Schuster-Schikola, *Sprachlehre der Wiener Mundart*, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien, 1956.

¹² Margareta Schmal, *Morfologia graiului german din com. Iecea Mare*, lucrare de diplomă, manuscris (în Biblioteca Universității din Timișoara), 1964, p. 20.

- ti ēr (Bld.) / t ēr (Sta.) / ti ēch (Ștc.)
tə(r) ēchər (Fnt., Frm.) (die Ähre — spicul) mhd. n (eher, äher)
(Ex. șamol, was tes a šēnər ēchər is! —
Ia te uită, ce spic frumos!) (Fb.)
- s hōr (Frm., Jmb.) / ət hōr (Bld.) (das Haar — părul)
ti hōr (I. M., Bg.) / ti hār (Tm. M., Fnt., Mșl.), mhd. numai n
- ti howl (Mșl., Bnc. d. S., Fnt., Șdr.) / ti huwl (Sml.)
tə(r) howl (Sta., A. N.) (der Hobel — rindeaua), mhd. m
- ti kherts (Rm. Mc., Fb., Mșl.) / ti khirts (Tm. M.)
əs kherts (I. M.) (die Kerze — lumînarea), mhd. f
- ti lak (Fb.) (die Lache — baltă)
tə lakə (I. M.), mhd. f
- ti lekwar (Tm. M.),
tə(r) lekwar (Drv., Fb.) (die Latwerge, das Mus — magiunul),
mhd. f. (In mhd. este atestat cu variantele *latwârje*, — *wêrje*, — *wêrge*.

Cuvîntul a existat în latină sub forma „*electuarium*”, în ital. ca „*lattuario*” și în franceza veche ca „*lectuaire*”. Forma dialectală din graiurile germ. din Banat provine cel mai probabil din franceză)

- ti lefts (Șdr.) / ti lifts (Bld.) / ti lešpə(r) (Tm. M., Mșl.) / t leftsə (folosit de oamenii în vîrstă) și t lipl (Sta.) (die Lippe — buza)
s lefts (Zbr.), mhd. lefse m și f, lesp f
- tə(r) plaštə(r) (I. M., Tmn.) mhd. n
s plaštə(r) (Mșl., Bnc. d. S., Mr.) (das Pflaster — pavajul)
- s plats (Lnh.) (der Platz¹³ — locul și piața)
tə(r) plats (A. N.), mhd. m
- ti sait (Mșl., Bnc. d. S.) / ti saidə (Chgl.)
tə(r) sait (I. M.) (die Seide — mătasea), mhd. f
- s sāl (Sta., Frm., Fnt., Fb.) / s sēl (Crn.) / ət sēl (Bld.)
ti sail (Sml.) / ti sēl (I. M., Uh.) (das Seil — funia), mhd. numai n
- tə(r) trōt (Crn., Fb.) (der Draht — sîrma)
s trōt (Tm. M.), mhd. m.

La unele din cuvintele enumerate se pot face anumite precizări :

Forma literară de singular „*die Ähre*” s-a creat după părerea lui L. Sütterlin¹⁴ din forma de plural. Pentru graiuri este de remarcat că forma masculină *tə(r) ēchər* circulează pe teritoriul din nord-estul Timișorilor, pe celelalte se folosește forma feminină (Ștc. *ti ēch*, Bld. *ti ēr*, Sta. *t ēr*). Singularul acestui cuvînt este de fapt foarte puțin folosit.

Substantivul *s sāl* (și variantele sale) nu se folosește în toate graiurile Banatului. Frînghiei i se zice de obicei *tə(r) štrik*. Unde se folosește, denumește

¹³ Unele graiuri diferențiază prin gen cele două sensuri ale acestui substantiv : de ex Fb. *tə plats*=piață, *s plats*=locul : *ich kē mit tenē ājər uf tə plats* — merg cu ouăle la piață ; *ich han a kūdas plats (sitsplats)* — am un loc bun (de șezut)

¹⁴ Sütterlin, *op. cit.*, p. 203.

de obicei legătura pentru snopi. Doar în com. Sintana mai are sensul de „frînghie“, iar în Semlac desemnează sula (die Ahle).

Cuvîntul *Schoß* are în graiuri două sensuri : poală și fustă. Cu sensul de poală este masculin (de ex. *sits tich in (uf) mai šōs!* — Așează-te în poala mea!). Cu sensul de fustă (austr. die Schoß) în unele comune e masculin (deci nediferențiat de celălalt sens, de ex. Fb. *tə šōs is mə(r) šun tsu khorts* — fusta mi-e deja prea scurtă), iar în altele feminin (deci diferențiat prin gen de primul sens, Tm. M. *ti šōs*). În mhd. cuvîntul a circulat cu toate trei genurile.

Există și exemple de substantive de origine diferită care în limba literară au aceeași formă și care în graiuri apar cu formă fonetică diferită avînd și un gen diferit; de ex. *der Ball* apare ca *tə(r) palə* (mingea, de la varianta „der Ballen“, mhd. m) și *s pāl* (balul, de la francezul *bal*).

Și la substantivele pe care le mai înșirăm în continuare genul în cadrul celor mai multe graiuri bănățene este diferit atît de cel din limba literară cît și de cel din mhd. :

- m*: *tə(r) ek / tə(r) ekə* (die Ecke — colțul), mhd. f și n, însă alsac. m
tə(r) štaiər (die Steuer — impozitul), mhd. f
tə(r) wuršt (Tm. M.) / *tə(r) woršt* (Fb.) / *tə(r) waršt* (Mșl.) (die Wurst — cîrnațul), mhd. f
- f*: *ti fašīŋ* (der Fasching — carnavalul), mhd. m
ti kherwus (I.M., I.Mc.) / *ti khirwus* (Tm. M.) / *ti kherps* (Mșl., Fb.)
 (der Kürbis — dovleacul) mhd. m și n
ti knēdl (der Knödel — gălușca), mhd. n = un diminutiv de la *knodel* (m)
ti lats (der Latz — prohab), mhd. m
ti pherš (Cnd.) / *ti pheršīŋ* (Frm., Fnt) / *ti phiršīŋ* (Tm. M.) (der Pfirsich — piersica), mhd. m

La acest cuvînt probabil analogia a jucat un rol, deoarece toate fructele (în afară de măr — *der Apfel*) sînt de genul feminin.

ti šāl / ti halšāl (der Schal — fularul)

ti šnawl (der Schnabel — ciocul), mhd. m

n: *s kirtl* (der Gürtel — cordonul), mhd. m și f

s knechl (der Knöchel — glezna), mhd. m

Această formă probabil a fost simțită ca diminutiv al lui „Knochen“ (os).

s knorwl (Mșl., Fb.) / *s knurwl* (Chgl.)¹⁵ / *s knurwls* (Frm., Fnt., Bld.) / *s knartl* (Sta.) (der Knorpel — cartilaj)

s krifl (der Griffel — condeiul), mhd. m

s mēršl (der Mörser — mojar): Acest cuvînt a ajuns probabil la această formă terminată în -l prin atrofierea compusului „Mörserstössel“.

s plai (der Bleistift — creionul): „Der grosse Duden“ indică și variantele „der“ sau „das Blei“ ca formă uzuală (Umgangsform).

¹⁵ Aici se întrebuițează cuvîntul și cu genul masculin (*tər knurwl*) cu sensul de „nod“ (Knoten).

Există și cuvinte neatestatate în mhd. — la unele este vorba de împrumuturi — care în graiuri au un gen diferit de la o localitate la alta, de ex.

— ti rain (Sn.M., Msl.) / ti raiⁿ (Bnc. d. S.)

s rain (l.M.) (die Rein = Kochtopf, Kasserolle — cratița)

— ti mōdi (Chgl.)

tă(r) mōdi sau tă(naji) mōt (Fnt., Fb.) (die Mode — moda)

La Săcălaz sînt în uz ambele forme: ti mōdi ca feminin, tă mōt ca masculin.

Toate trei genurile le întîlnim la cuvîntul împrumutat din franceză „lawōr” (Waschschüssel — lighean):

tă lawōr (Fb.), ti lawōr (Chgl.), s lawour (Ntd.)

Uneori în aceeași localitate, la aceeași formă, oscilează genul: lawōr la Remetea Mică apare și ca neutru și ca feminin. Asemănător apare la Fibiș substantivul „fraithof” (der Friedhof — cimitirul, mhd. m) atît ca masculin cît și ca neutru: ich kē ins (sau: in dā) fraithof (Mă duc la cimitir).

Și la o serie de substantive care au intrat mai recent în diferitele graiuri se constată un gen diferit față de limba literară. Genul acestor cuvinte în limba literară a fost probabil prea puțin cunoscut și graiurile au pășit pe un drum propriu:

m: tă(r) rādjo (das Radio — radioul), elveț. m

tă(r) saksafōn (das Saxophon — saxofonul)

f: ti akortjōn / ti akordiōn (das Akkordeon — acordeonul).

Aici a intervenit probabil analogia cu „die Harmonika” (armonica) sau „die Harmonie”, cum s-a numit în unele graiuri predecesorul acordeonului. La cuvîntul tă(r) auto / s auto genul oscilează încă. La asemenea inovații în domeniul genului masculinul este mai productiv decît neutru.

Numeralele cardinale substantivate în graiuri primesc sufixul -er și sînt de genul masculin, nu feminin ca în limba literară; la fel numele de sunete sau litere sînt masculine și nu neutre: de ex. tă(r) āntsār / tă(r) enzār (die Eins — unul, ca notă, calificativ), tă traiār (die Drei — treiul), tă(r) tsēnār (die Zehn — zecele); tă(r) hunārta (suta) etc., sau: tă(r) ā, tă(r) pē, tă(r) tsē (das A, das B, das C — literele A, B, C), dar s āpēsē (alfabetul).

În ceea ce privește genul împrumuturilor recente vom trata aici numai cuvintele preluate din limba română, deoarece aici se poate urmări măsura în care graiurile le-au adaptat creator, aceste substantive fiind preluate direct și nu prin intermediul limbii literare.

Se ivește problema substantivelor neutre din limba română. Deoarece ele sînt la singular masculine și graiurile se orientează de obicei după forma de singular, ele s-au decis în multe cazuri pentru genul masculin și nu pentru cel neutru:

tă(r) sfat (< sfatul popular, n)

tă(r) telawisōr / tă televizōr (< televizorul, n)

tă(r) aprosār (< aprozarul, n)

Pentru genul neutru s-au decis graiurile în următoarele cazuri :

s khamīn (< căminul cultural, n)

s nakās (< necazul, n)

s puletīn (<buletinul de identitate, n)

s tispensār (< dispensarul, n)

Exemple la care nu s-a preluat genul din limba română, sînt :

m. t̃ə(r) maməlīkə / t̃ə(r) mamaliga (< mămăliga, f.), probabil în analogie cu germ. „der Brei“ (păsatul, terciul),

t̃ə(r) pašok / t̃ə pošōkrə (<batjocura, f.), analog cu „der Spott“ (bătaia de joc, zeflemeaua)

(Ex. Tm. M. ti machə mit mir t̃ə raini pasok — Ăștia pur și simplu își bat joc de mine),

t̃ə(r) potkə (<pop. potca, f.)

În mare parte însă graiurile au preluat o dată cu cuvîntul românesc și genul său, mai ales în cazul numelor de ființe :

m. t̃ə(r) khontāpil (< contabilul, m.)

t̃ə(r) prešetinte / t̃ə(r) prešetində (< președintele, m.)

t̃ə(r) teputat / t̃ə(r) teputāt (< deputatul, m.)

t̃ə(r) traku / t̃ə(r) trāku (<dracul, m.)

f. ti ekipə / ti ekipe¹⁶ (<echipa, f.)

ti kholektiī (< colectiva, f.)

ti norma / ti norme (< norma, f.)

ti prunjə (<pruna, f.)

ti šetintə (< ședința, f.)

C. Genul substantivelor derivate cu sufixe.

Dacă genul — după cum am arătat — nu poate fi recunoscut după terminații, sufixele în schimb în majoritatea lor imprimă substantivelor un gen anumit. În acest caz se vorbește de o motivare gramaticală a genului. În această privință graiurile concordă în cea mai mare parte cu limba literară. Excepții se găsesc în primul rînd la sufixele de origine străină — *ade* (dial. *-ādi* / *-āt*) și — *age* (dial. *-āš*), care în limba literară determină genul feminin al substantivelor derivate cu ele. În graiuri pe lângă genul feminin în unele localități, de ex. *ti marmālādi* (Tm. M., Chgl.) există și forma masculină în alte localități : *tə marmālādi* sau *tə marmālāt* (Fb.), *tə marmālādi* (Sn. Mc.)

¹⁶ Din punct de vedere fonetic este interesant de constatat că de multe ori terminații — *ā* din limba română îi corespunde în graiuri terminația — *e* (*ti ekipe*), pe cînd în cuvinte germane această terminație (— *e*) s-a pierdut (de ex. *ti flaš* — die Flasche) sau se pronunță — *ə* (= *ā*), de ex. Chgl. *ti saidə* (die Seide — mătasea).

(marmelada). Formei literare feminine „die Parade“ (parada) la Sînnicolaul Mic, ca și în alte graiuri, îi corespunde masculinul *tə parādi*.

„Die Bagage“ este folosit în graiuri ca neutru: *s pakāš*. Cuvîntul vine din franceză, unde este masculin. În graiuri are pe de o parte sensul de „bagaj“, pe de altă parte de „adunătură de oameni“. Ambele sensuri ar putea motiva în acest caz genul neutru, care în limba germană are printre altele și funcția de a desemna nume colective și de a exprima o nuanță peiorativă. Un alt exemplu asemănător ar mai fi *s kramāš* (Fb.) (grămadă de lucruri vechi).

Deosebiri se mai întîlnesc și la sufixe, care și în limba literară pot apare la două genuri, de ex. *-tum*: der Reichtum (bogăția), dar: das Eigentum (aveirea). „Reichtum“ la Sînnicolaul Mic este neutru (*əs raichtum*).

O atenție aparte vom acorda în continuare sufixelor diminutive.

Genul neutru este determinat și în graiuri ca și în limba literară în primul rînd de sufixele diminutive: *-chən*, *-chə*; *-l*, *-le*, *-la*:

Bnc. d. S. *s mēтчə*, Tm. M. *s mādl*, Rm. Mc. *s mēdl* (das Mädchen — fata, fetița); Sta. *s štikle*, Sm. A., Șm. *s štikla* (das Stückchen — bucățica), *s haisla* (das Häuschen — căsuța), *s šwainla* (das Schweinchen — purcelul), *s tīrla* (das Türchen — porțița) ș. a.

În unele graiuri diminutivarea se indică uneori dublu: de ex. Vrș., Prm., Grm. *s štiklchə* (Vrș. *hatr net a štiklchə waizi sēf for mich uf maim tiš kfun?* — N-ai găsit o bucățică de săpun alb pe masa mea?)

Cele mai multe graiuri folosesc numai sufixul sudic *-l* (sau o variantă a sa: *-le* în Sta., *-la* în Sm. A., Șm): de ex. *s haizl*, *s šwaindl* / *s šwaintl*, *s tīrtl* (Tm. M., Chgl., Bg., Șdr.; Rcș., Fb., Mșl., Rm. Mc., Altr., Fnt.; Plș., Trl. ș. a.). Altele folosesc de obicei sufixul *-chə* (*-jə*, *-tjə*, *-i*): Vrș. *s haisjə*, *s šwainchə*, *s tertchə*; Grm. *s terchə*; S.M. *s štikchə*, *s ferkłchə*; Lbl. *s saichə* (das Ferkel — purcelul); Sml. *s haisi*, *s saichə*, *s terchə*, *s štikltjə*.

Există apoi și graiuri care folosesc ambele sufixe: I. Mc. *s šwainchə*, *s fēglchə*, însă: *s tertl*; Bnc. d. S. *s mēтчə*, dar: *s štikl*; Brt. *s štikl*, *s kārātīrtl*, însă: *s kasātīrchə*, *s haischə*.

La Uiheiu, de exemplu, sufixul folosit mai frecvent este *-l*, însă la substantivele terminate în *-l* se adaugă sufixul diminutival *-chə*: de ex. *s štīlchə* (das Stühlchen — scăunelul), *s failchə* (das Veilchen — vioreaua)¹⁷

Sufixul *-l* se adaugă uneori și la cuvinte care desemnează obiecte care nu sînt sau nu mai sînt simțite ca forme diminutive ale obiectelor respective și pentru care deci nici nu se află în uz formele nediminutive: *s khoptīchl* (das Kopftuch — baticul), *s saktīchl* (das Taschentuch — batista), *s halstīchl* (das Halstuch — fular pentru femei). (În alte compuse se folosește în graiuri — *tuch*: *s hantuch* / *s handuch* — das Handtuch, prosopul; *s tištuch* — das Tischtuch — fața de masă).

¹⁷ Goschi, *op. cit.*, p. 13.

Adeseori asemenea cuvinte nici nu sînt de genul neutru în graiuri, ceea ce îngăduie să se pună la îndoială că *-l* în acest caz mai este perceput ca sufix diminutival :

ti frantsl (die Franse — franjul)

ti khandl¹⁸ (die Kanne — cana)

ti kwaştl (die Quaste — ciucurele)

ti lërchl (die Lerche — ciocîrlia)

ti tatsl¹⁹ (ein flaches Tellerchen — farfurioară plată)

ti wärtsl (die Warze — negul)

ti wādl / ti wātl (die Wade — pulpa)

Sufixul *-l* din graiuri corespunde de fapt atît sufixului literar *-lein* cît şi *-el*. Acesta din urmă nu imprimă unui substantiv neapărat genul neutru, de ex. *der Knöchel* (glezna, dela „der Knochen“), *der Gürtel* (cordonul, de la „der Gurt“) ş. a. sînt masculine în limba literară şi neutre în mare parte a graiurilor. Numele anumitor fructe sînt de asemenea derivate cu *-el* din denumirea pomului respectiv, fără a fi neutre, de ex. *die Eichel* (ghinda, dial. *ti ājchl*) de la „die Eiche“ (stejarul). În unele graiuri şi castana (die Kastanie) este un derivat cu *-(e) l* : Uh. *ti kheştl*.

La nume de fiinţe însă se pot constata unele tendinţe de a înlocui genul neutru la diminutive cu genul natural, de ex. I.M. *ti pēsł* (de la „die Base“ — mătusa, formă de adresare către o femeie mai în vîrstă). Această tendinţă apare chiar şi la sufixul neechivoc *-chə* : I.M. *tə pūchə* (das Bübchen — băieţelul) sau *tə huntchə* (das Hündchen — căţelul), dar ea nu poate fi generalizată.

* * *

Exemplele înşirate în lucrare nu formează încă o listă completă a deosebiriilor, ci doar o încercare de grupare şi explicare a unora dintre ele. Deosebiri de gen faţă de limba literară, resp. de la un grai la altul există şi la următoarele substantive, asupra cărora nu vom mai insista, ci le vom înşira doar alfabetic : *Arrest, Asphalt, Dach, Draht, Euter, Gips, Hoffart, Kipfel, Knie, Krawall, Lob, Magnetophon, Muskel, Netz, Nummer, Pforte, Puder, Ratte, Ritze, Schatten, Scholle, Socke, Soße, Spachtel, Storch, Telefon, Thermometer, Tinte, Vorhang, Zeichen, Zettel, Zirkus, Zwiebel* ş. a.

O primă constatare care se desprinde din exemplele analizate mai sus este aceea că limba literară a exercitat în privinţa genului o influenţă destul de redusă asupra graiurilor germane din Banat ; deosebirile de gen aduse de colonişti din ţinuturile de baştină au fost în mare parte păstrate şi aici.

O a doua constatare este că şi procesul de integrare şi nivelare dintre graiurile diferitelor localităţi bănăţene — care de altfel în general nu este prea pronunţat — a afectat în foarte mică măsură genul. Am putut constata, de ex., că mhd. *atzel* (f) (coţofană) la Şandra e de genul masculin, iar în localităţi în

¹⁸ În unele graiuri acest cuvînt este de genul neutru : de ex. Chgl. s *khandl*.

¹⁹ Acest cuvînt poate fi şi neutru. Sensul iniţial de „ceaşcă“ a trecut asupra farfurioarei pe care se pune ceaşca.

imediată vecinătate, cum sînt Biledul și Bulgărușul, e de genul feminin, pentru a reapare cu genul masculin în localități mai îndepărtate, ca de ex. Teremia Mare sau chiar Știuca.

La substantivele intrate în graiuri mai recent, în patria nouă, putem constata o procedură mai unitară (aproape în toate se spune de ex. *der Radio*) ; dar și aici pot exista deosebiri (*das Auto* și *der Auto*, P. N. *s auto* / Fb. *tă auto*), sau oscilații chiar în același grai (de ex. Bg. *tă* sau *as tispensăr* — dispenserul, *tă* sau *as khamîn* — căminul cultural).

Mai ales posibilitatea de oscilare a genului în același grai, dar și primele două constatări permit concluzia că genul gramatical este o categorie în mare parte neesențială pentru comunicare. Este știut de altfel că există limbi, ca de ex. maghiara, care se descurcă foarte bine și fără această categorie, iar în engleză ea mai are importanță doar la înlocuirea substantivelor prin pronume personale la singular.

Nu se poate tăgădui că genul îndeplinește anumite funcții atît în limba germană literară cît și în dialectele germane, cum evidențiază V. A d m o n i²⁰, H. B r i n k m a n n²¹, W. S c h m i d t²² ș.a., dar nici una din aceste funcții nu este legată indisolubil numai de gen și nici una nu apare consecvent realizată în toate cazurile numai prin intermediul genului. De ex. formarea unor feminine din masculine (*der Lehrer* — *die Lehrerin* ; învățătorul — învățătoarea), așa zisa movare, se realizează în primul rînd prin sufixul *-in* și numai în al doilea rînd este caracterizată și prin genul gramatical. Sexul s-ar recunoaște aici chiar și dacă n-ar exista gen gramatical. Pentru graiurile germane din Banat s-ar putea remarca că acest sufix este folosit și la cuvinte care în limba literară au numai formă masculină, folosită și pentru femei, de ex. *Professor*, *Doktor*. În graiuri se folosesc curent pe lîngă *profesar*, *toktar* și *profasörin*, *toktarin*. Genul neutru are printre altele funcția unui așa zis „gen comun“, adică de a denumi cu o singură noțiune ființe de ambele sexe, atunci cînd sexul lor nu ne interesează sau nu ne este cunoscut, de ex. *das Pferd* sau *das Ross* (calul) spre deosebire de *der Hengst* (armăsarul) și *die Stute* (iapa), *das Schwein* (porcul) spre deosebire de *der Eber* (vierul) și *die Sau* (scroafa). Dar această funcție nu apare nici ea consecvent realizată în limbă prin genul neutru. La *das Schaf* genul neutru poate desemna și sexul feminin (oaia), iar la *die Maus*, (șoarecele) sau la *die Schwalbe* (rîndunica) femininul desemnează genul comun, la *der Storch* (barza) în limba literară masculinul îndeplinește această funcție pe cînd în unele graiuri acest substantiv apare ca feminin *ti štork* (Sînandrei) / *ti šturk* (Păuliș). Deci genul neutru nu este indispensabil pentru a desemna „genul comun“. Limba folosește concomitent și mijloace lexicale acolo unde este simțită nevoia unei diferențieri precise.

²⁰ *Der deutsche Sprachbau*, Izdatelstvo „Prosveščenie“, Moskva — Leningrad, 1966, p. 99—100.

²¹ *Zum grammatischen Geschlecht im Deutschen*, în *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*. Ser. B 84 (1954), p. 411 și urm.

²² *Grundfragen der deutschen Grammatik*, Volk und Wissen VE Verlag, Berlin, 1967, p. 110 și urm.

La un anumit număr — relativ redus — de substantive genul gramatical contribuie la înlăturarea omonimiei, de ex. *der Leiter* (conducătorul) — *die Leiter* (scara). În graiurile germane din Banat această funcție este insignifiantă, deoarece dintre cele mai multe substantive perechi diferențiate prin gen în limba literară, ele folosesc numai câte unul: *der Bauer* (țăranul), *die Heide* (cîmpia), *das Tor* (poarta), *das Band* (panglica), *die Mast* (îngrășarea animalelor), *das Schild* (firma), *der See* (lacul), *die Steuer* (impozitul, în graiuri masculin), *der Tau* (roua), *der Verdienst* (cîștigul) etc. Nu se folosesc: *das Bauer* (colivie), *der Heide* (păgînul), *der Tor* (prostul, necugetatul), *der Band* (volumul), *der Mast* (catargul), *der Schild* (scutul), *die See* (marea), *das Steuer* (cîrma), *das Tau* (funia), *das Verdienst* (meritul). O parte din aceste noțiuni nu intră în universul vorbitorilor acestor graiuri, de ex. catargul, scutul, altele sînt redată prin alte sinonime, de ex. *das Bauer* prin *der Käfîg*, *die See* prin *das Meer*. Există și în graiuri asemenea omonime. S-au amintit mai sus *der Schoß* (poala) și *die Schoß* (fusta), dar există și graiuri care nu le diferențiază prin gen, le folosesc pe ambele cu genul masculin (Fb. *tă šös*) sau pe ambele cu genul feminin (P. N. *ti šös*), pentru că contextul de obicei evidențiază sensul în suficientă măsură. Deci nici pentru această funcție — cel puțin în graiuri — nu este neapărat necesar genul.

Funcția principală a genului o vede V. Admoni²³ în organizarea, rînduirea imensului număr de substantive. În acest caz însă — după părerea noastră — această organizare înseamnă o complicare a mînuirii substantiveilor în limbă și nu o ușurare.

Dacă am susținut că genul gramatical nu este o categorie esențială și neapărat necesară, aceasta încă nu înseamnă că s-ar putea observa tendințe de dispariție a lui. Este drept că la plural a dispărut în limba germană în cursul evoluției sale diferențierea după gen, dar la singular genul este adînc înrădăcinat în limbă prin sistemul flexiunii nominale și se va menține și în continuare cu toate inconsecvențele ce decurg din lipsa de motivare a atribuirii lui la anumite substantive. În cea mai mare măsură nemotivată rămîne atribuirea unui gen masculin sau feminin unor nume de lucruri neînsuflețite. Dar fiindcă a dispărut conștiința unei corespondențe dintre genul gramatical și criteriile logicii, nu se poate observa nici o tendință clară de evoluție a genului într-o anumită direcție, nu se poate spune că la cuvintele care vor mai intra în viitor în limbă, respectiv într-un grai sau altul, se va proceda mai logic decît pînă acum. Ne-o arată numele de lucruri relativ recent intrate în graiuri, pe care le mai amintim încă o dată, *tăr rādio* (m) (radioul), *ti akortjōn* (f) (acordeonul) ș. a., care au primit un gen masculin sau feminin chiar și acolo unde limba literară le-a acordat un gen neutru (*das Radio*, *das Akkordeon*).

Fiind înrădăcinată în limbă, existența genului se răsfrînge și asupra altor categorii gramaticale, în primul rînd asupra formării pluralului. Substantivul *der Platz* — *die Plätze* (locul), fiind în cele mai multe graiuri de genul neutru, formează pluralul în *-ər* (*s plats -ti pletsər*), în analogie cu majoritatea neutrelor. Mai ales presiunea genului neutru asupra sistemului de formare a plu-

²³ *Op. cit.*, p. 99.

ralului este mai puternică în graiurile germane din Banat — și în general în dialectele germane — decât în limba literară. În graiuri au mai primit deziniența de plural *-er* (= *ər*) următoarele substantive: *das Geschäft* (ti *kšeftər* — lit. *die Geschäfte*, magazinele), *das Gesuch* (ti *ksuchər* — lit. *die Gesuche*, cere-rile), *das Hemd* (ti *hemətər* — lit. *die Hemden*, cămășile), *das Bett* (ti *petər* — lit. *die Betten*, paturile), *das Ende*, (ti *enər* — lit. *die Enden*, capetele), *das Stück* (ti *štikər* — lit. *die Stücke*, bucățile), *das Heft* (ti *heftər* — lit. *die Hefte*, caietele), precum și toate diminutivele formate cu sufixul *-chen* (= *chə*), de ex. *s mētche* — ti *mētchər* (lit. *die Mädchen* — fetele).

ABREVIERI

Nume de localități folosite prescurtat în acest capitol al lucrării

A.N.	— Aradul Nou	P.N.	— Peciul Nou
Altr.	— Altringen	Pnc.	— Pîncota
Bcv.	— Bacova	Prm.	— Periam
Bg.	— Bulgăruș	Pș.	— Pișchia
Bld.	— Biled	Rcș.	— Recaș
Bnc.d.S.	— Bencecul de Sus	Rm.Mc.	— Remetea Mică
Brt.	— Bărăteaz	Scl.	— Săcălaz
Chgl.	— Cheglevici	S.M.	— Satu Mare
Cnd.	— Cenad	Sm.A.	— Sînmartin — Arad
Crn.	— Carani	Sml.	— Semlac
Drv.	— Darova	Sn.M.	— Sînnicolaul Mare
Fb.	— Fibiș	Sn.Mc.	— Sînnicolaul Mic
Fnt.	— Fîntînele	Sta.	— Sîntana
Frm.	— Frumușeni	Șdr.	— Șandra
Grm.	— Giarmata	Șr.	— Șiria
I.M.	— Iecea Mare	Șm.	— Șimand
I.Mc.	— Iecea Mică	Ștc.	— Știuca
Jimb.	— Jimbolia	Tm.M.	— Teremia Mare
Lbl.	— Liebling	Tmn.	— Tomnatic
Lnh.	— Lénauheim	Trl.	— Tirol
Mr.	— Măureni	Uh.	— Uiheiu
Mșl.	— Mașloc		
Nțd.	— Nițchidorf	Vrș.	— Variaș
Plș.	— Păuliș	Zbr.	— Zăbrani.

ОСОБЕННОСТИ РОДА СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В НЕМЕЦКИХ ГОВОРАХ БАНАТА

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исходя из того, что принадлежность большинства немецких существительных к одному из трех грамматических родов не имеет ни логической, ни грамматической мотивации, авторы исследуют различия, существующие в области категории рода между немецкими говорами Баната и литературным языком.

В первой части рассмотрены некоторые расхождения между родом и полом у названий живых существ и указывается, что они не совпадают совсем с теми, что наблюдаются в литературном языке. В следующих двух частях рассмотрены отдельно непроизводные существительные и производные суффиксальные существительные. В работе отмечаются различия, существующие в этом отношении между говорами и литературным языком или между отдельными говорами. Наиболее существенные различия наблюдаются у непроизводных существительных, особенно у названий предметов. В пределах этой категории существительные сгруппированы по тем объяснениям, которые можно давать различию в роде, а именно: существительные, у которых различия в роде между говорами и литературным языком наблюдаются еще в период средневерхненемецкого языка, и существительные недавнего происхождения, особенно заимствования.

В работе сформулирован вывод, что грамматический род не имеет существенного значения для общения и отнесение существительных к тому или иному роду является произвольным, но несмотря на это, категория рода глубоко укоренена в немецкой именной системе.

BESONDERHEITEN DES GENUS DER SUBSTANTIVE IN DEN DEUTSCHEN MUNDARTEN DES BANATS

(ZUSAMMENFASSUNG)

Von der Feststellung ausgehend, daß der Zugehörigkeit einer grossen Anzahl deutscher Substantive zu einem der drei grammatischen Geschlechter weder eine logische noch eine grammatische (durch Endungen bedingte) Motivierung zugrundeliegt, werden in vorliegender Arbeit die Genusunterschiede innerhalb der Banater deutschen Mundarten sowie zwischen diesen und der Hochsprache untersucht. Ein erstes Kapitel verfolgt jene Widersprüche zwischen grammatischem und natürlichem Geschlecht bei Namen von Lebewesen, die in den Mundarten noch zusätzlich zu den schon in der Hochsprache bestehenden Widersprüchen auftreten. In den beiden folgenden Kapiteln

werden die nichtabgeleiteten Substantive von den mit Suffixen abgeleiteten geschieden, da bei letzteren das Genus durch die Suffixe eine grammatische Motivierung erhält, wobei es aber auch hier einige Unterschiede von Mundart zu Mundart einerseits und zwischen Mundarten und Hochsprache andererseits gibt. Die zahlreichsten Unterschiede im Genus gibt es bei den nichtabgeleiteten Substantiven, vor allem bei den Namen von leblosen Dingen. Innerhalb dieser Kategorie werden die Substantive je nach der Erklärung, die für den Genusunterschied gegeben werden könnte, gruppiert in solche, bei denen schon im Mittelhochdeutschen ein von der heutigen Hochsprache verschiedenes Geschlecht bezeugt ist, und solche neueren Ursprungs, besonders Entlehnungen, die in der neuen Heimat in diese Mundarten eingegangen sind; aber auch andere Fälle. In den Schlußfolgerungen wird das grammatische Geschlecht als eine Kategorie betrachtet, die für die Verständigung nicht von wesentlicher Bedeutung ist, was ja auch der hohe Grad an Willkür in der Genusverleihung bestätigt. Das bezeugen die Mundarten in noch stärkerem Maße als die Hochsprache. Das Genus ist aber eine ererbte, in der deutschen Nominalflexion — auch in der der Mundarten — tief verwurzelte Kategorie, die auch weiterhin bestehen bleibt, ohne dass man eine klare Tendenz zur Herabsetzung des Grades an Willkür in seiner Verteilung beobachten könnte.

SUBIECTUL NEDETERMINAT *MAN* ÎN GERMANĂ ȘI CORESPONDENTELE LUI ÎN ROMÂNĂ

DE

YVONNE LUCUȚA

Fiecare comparație între limbi se bazează pe traducere, fiecare traducere implică o comparație, „căci numai conținutul este identic, niciodată forma”¹. Comune tuturor limbilor sînt universaliiile,² ele sînt expresia unor necesități spirituale comune. Pretutindeni este nevoie de semne pentru a denumi fenomenele de bază ale existenței, ale experienței umane: mamă și tată, foame și sete, a munci și a dormi. Există mereu și pretutindeni forme și formule specifice de salut, semne lingvistice menite să afirme sau să infirme, să poruncească ceva sau să îndemne la acțiune; există semne care stabilesc raportul în spațiu și în timp, semne pentru a califica, cuvinte pentru a desemna partenerii unui dialog etc.

Caracter universal au și legile de formare a limbilor. „Procesul de a numi” și „procesul de a spune” sînt proprii tuturor limbilor; oricît de variate ar fi ele ca structură, aceste procese își găsesc expresia în toate limbile prin cuvinte și prin propoziții.³

Existența unor astfel de universalii presupune, firește, că toate limbile au elemente comune, dar ea nu implică o corespondență perfectă între limbi, ci doar existența unor instrumente asemănătoare, adecvate. Existența universaliiilor nu poate implica, de exemplu, un procedeu efectiv de traducere între limbi.⁴ Fiecare comparație prin traducere ne obligă să distingem, pe lîngă structuri identice sau asemănătoare, structuri diferite, specifice limbilor respective.

Lucrarea de față își propune să urmărească specificul subiectului nedeterminat *man* din germană și modalitățile sale de traducere în română.⁵ Problema subiectului nedeterminat prezintă un dublu interes, căci ea vizează atît aspectul semantic cît și pe cel gramatical al celor două limbi.

¹ Gabelentz, H.C. von der, *Über das Passivum*, Abhandl. der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, vol. 8, 1860, p. 451.

² Vezi Chomsky, N., *Aspekte der Syntax-Theorie*, 1970, p. 35.

³ Wandruszka, M., *Interlinguistik*, 1971, p. 11.

⁴ Cf. Chomsky, N., *ibidem*, p. 37.

⁵ Problema subiectului nedeterminat în limba germană nu se rezumă la un singur instrument, pronumele nehotărît *man*. Prezintă, în acest studiu — cu toate neajunsurile inerente — un singur aspect al problemei, căci proporțiile lucrării ne împiedică s-o publicăm aici în întregime.

În structura mentală a mai multor limbi apar frecvente situațiile în care subiectul, autorul acțiunii, rămâne neprecizat sau are o valoare generală. Valoarea de subiect general și nedeterminat a apărut pornind de la situații concrete, cu totul particulare. Acestea au dus, prin repetare, la constatări generale, valabile pentru orice persoană care se află într-o situație similară, care a trăit o experiență similară.⁶ Neprecizarea subiectului provine din faptul că „vorbitorul și chiar ascultătorul nu simt nevoia să-l identifice; și unul și celălalt se mulțumesc așa zicînd cu construcția fără subiect precis, căci îi înțeleg bine conținutul și sub această formă oarecum vagă.”⁷

Subiectul nedeterminat trebuie înțeles așadar ca un subiect neprecizat, adesea cu valoare generală, cu un pronunțat caracter obiectiv,⁸ „... deși predicatul este la un mod personal, totuși subiectul este nedeterminat, fie pentru că nu se indică precis persoana care săvîrșește acțiunea (de exemplu *Bate la ușă*), fie pentru că e vorba de o acțiune cu valoare generală care nu poate fi raportată numai la o anumită persoană, ci poate fi atribuită oricărei persoane (de exemplu *Unde dai și unde crapă!* adică nu numai *tu dai*, ci și *eu* și *el* etc.).”⁹ Aserțiunile vizează toate persoanele deopotrivă.¹⁰

În limba germană mijlocul caracteristic pentru a formula o comunicare cu un înțeles general valabil sau o propoziție în care autorul acțiunii este o persoană nedeterminată îl constituie folosirea pronumelui nehotărît *man*. În limba franceză cea mai frecventă posibilitate de a exprima subiectul nedeterminat îl reprezintă pronumele *on*. Sensul său nedefinit e foarte vechi.¹¹ Limba engleză face des uz de instrumentul specializat *one*.

e. „Yes, *one* can't help it...”

g. „Ja, *man* kann nichts dagegen tun“

f. „*On* ne peut pas échapper...”

Există așadar limbi a căror structură instrumentală dispune de mijloace specializate și asemănătoare pentru a exprima aceleași structuri mentale. Dar aceleași structuri mentale pot fi exprimate și prin mijloace mult diferite, adică prin alte procedee formale decît cele strict specializate. Categoriile gramaticale sînt corelate cu cele logice, dar ele nu pot fi identificate cu acestea. Există și structuri instrumentale care nu sînt specializate în redarea subiectului nedeterminat, ele îndeplinesc în mod curent alte funcții. Ocazional pot prelua, printr-o translație, printr-o mutație a sensului lor, valorile semantice ale subiectului nedeterminat. Aici se impune diferențierea netă între funcții principale și diferitele tipuri de funcții secundare¹² în cadrul structurilor instrumentale. Cînd instru-

⁶ Cf. Tudose, C., *Subiectul nedeterminat în limba română*, în: SCL 1/1961.

⁷ Iordan, I., *Limba română contemporană*, 1956, p. 560

⁸ Vezi: Cazacu, B., *L'expression du sujet indéterminé en roumain*, în: Buletin linguistique XIII, 1945, p. 143.

⁹ *Gramatica limbii române*, vol. II. 1963, p. 93

¹⁰ Ionescu L., *Generarea construcțiilor cu subiect nedeterminat*, în: SCL 4/1967.

¹¹ Brunot, F., *La pensée et la langue*, p. 275

¹² Koschmieder, E., *Zur Bestimmung der Funktionen grammatischer Kategorien*, Abhandl. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, vol. 45, 1945, p. 8

mentul specializat lipsește, respectiva structură mentală este redată prin alte mijloace, iar sensul este asigurat de context.

Gramaticile românești semnalează propoziții în care forma verbală, deși e caracteristică pentru o anumită persoană sau un anumit număr, nu evidențiază natura subiectului, ci îl lasă nedeterminat. Verbele la diateza activă :

- 1) persoana a II-a singular
- 2) persoana a III-a singular și plural
- 3) persoana I plural

și la diateza reflexivă persoana a III-a singular marchează doar ocazional valorile subiectului nedeterminat (*Nu știi ce să faci; Scrie în ziar; Se lucrează intens* etc.). În mod curent și primordial aceste structuri instrumentale deservesc alte structuri mentale. Acesta nu este un caz rar, raportul dintre categoriile gramaticale existente și categoriile logice de exprimat este de obicei caracterizat prin defectuoșitatea categoriilor gramaticale. Numărului mare de categorii logice i se opune un număr relativ mic de categorii gramaticale.¹³ Între funcția principală și cele secundare există însă de cele mai multe ori o anumită înrudită internă, mai ales în cazul funcțiilor secundare stilistice.

Propozițiile cu subiect nedeterminat reprezintă, din punct de vedere semantic și structural, un tip distinct de propoziție, bine delimitat, care se opune pe de o parte propozițiilor în care subiectul este cunoscut, iar pe de altă parte propozițiilor impersonale.¹⁴

Propozițiile cu subiect nedeterminat se deosebesc de propozițiile în care subiectul este numit sau poate fi identificat (*Der Vater klopft an die Tür; Tata bate la ușă*). Această distincție este valabilă și pentru situațiile din limba română, în care pronumele personal cu rol de subiect nu însoțește forma verbală. Desinențele verbale arată în acest caz despre care persoană este vorba. În limba română pronumele e redundant, când este folosit împreună cu verbul; în limba germană însă lipsa pronumelui duce la o deficiență informațională, căci desinențele verbale nu marchează în toate situațiile persoana gramaticală.

Propozițiile cu subiect nedeterminat sînt delimitate, pe de altă parte, de propozițiile în care acțiunea verbului nu poate fi atribuită unei persoane gramaticale, în care subiectul real lipsește. I. Iordan¹⁵ arată, că noțiunea de „nepersonal” ne trimite la conținutul verbului: acțiunea în discuție nu are persoană în sens material, n-are un autor care poate fi identificat și deci exprimat printr-un cuvînt (*ninge; es schneit*). „Nepersonalitatea” este însă în primul rînd un fenomen sintactic, ea arată absența totală a subiectului. În limba germană structura instrumentală a acestui tip de propoziție e specifică: locul subiectului e marcat prin „es”, așa încît modelul de propoziție e gramatical, propoziția e minimal bimembră. Dar „es” nu are nici un conținut, el este doar o marcă

¹³ După Koschmieder, *ibidem*, p. 10

¹⁴ Pentru discuția în jurul propozițiilor impersonale: Poalelungi Gh., *Despre propozițiile impersonale în limba română*, în: Materiale ale sesiunii științifice a Institutului Pedagogic București, 1956, p. 45—81; Lehmann D., /Spranger U., *Zum Problem der subjektlosen Sätze*, în: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung 3/4 1968, p. 304—322

¹⁵ Iordan, I., *op. cit.* p. 422.

formală (*Platzhalter*), iar enunțul se concentrează în predicat sau în complement. Prin caracterul monomembru al propoziției în limba română marca formală pentru subiect devine inutilă.

Între aceste două tipuri de propoziție, cea personală și cea impersonală, se situează propoziția cu subiect nedeterminat sau general.

Marca semantică tipică a propoziției germane cu subiect nedeterminat o constituie pronumele *man*. „Pronumele nehotărît *man* nu este altceva decât nominativul singular al substantivului *Mann*“.¹⁶

„*Man* apare ca pronume nehotărît deja în *Althochdeutsch* dar mult mai rar decât în *Neuhochdeutsch* și atunci de cele mai multe ori se mai resimte sensul de bază *om, bărbat*“¹⁷ Unele exemple confirmă totuși că și în această epocă se poate vorbi deja de o valoare pronominală distinctă a cuvîntului *man*.

Ca probă un fragment din „*Hildebrandslied*“.

„ich wallôta sumaro enti wintro sehstic ur lante, dar *man* mih eo scerita in folc sceolantero : sô *man* mir at burc ênigeru banun ni gifasta, . . .
(Ich wallete der Sommer und Winter sechzig ausser Landes, wo man mich stets auslas zum Heer der Kämpfer, ohne dass man mir bei einer Burg das Verderben beigebracht hätte).

În originea substantivală a pronumelui *man* și în sensul său inițial de „om, bărbat“ trebuie căutată explicația pentru restricțiile semantice și gramaticale impuse de acest pronume.

Astfel, în propoziție, pronumele *man* ține locul numelui unei persoane, niciodată pe acela al unui obiect.

„In irgendeinem Winkel vernahm man unaufhörlich die Stimme des Herrn Stuhl aus der Glockengiesserstrasse, welcher, einen schwarzen Rock über dem wollenen Hemd, sich an der Auseinandersetzung beteiligte, . . .“

(Th. Mann — *Buddenbrooks*, p.18)

Pronumele *man* este compatibil numai cu verbe de acțiune (*Handlungsverben*), verbe care exprimă procese (*Vorgangsverben*) și verbe care exprimă stări (*Zustandsverben*) ca de exemplu : *man liest ein Buch* ; *man arbeitet* ; = *man schläft*, deci verbe care acceptă ca autor al acțiunii o persoană. El este însă incompatibil cu verbe care exprimă fenomene ale naturii (*Witterungsverben*) sau întâmplări (*Geschehensverben*), deoarece aceste verbe au caracter nepersonal : **man regnet*, **man geschieht*.

În cadrul raportului de compatibilitate dintre pronumele *man* și verbul selectat s-a constatat o influențare reciprocă gradual diferită. De aceea în interpretare trebuie avut în vedere în primul rînd criteriul distribuției. Cînd pronumele *man* nu se referă la un termen existent în frază, pe care să-l substituie și să-l reprezinte, valoarea sa nedeterminată este mult mai accentuată ; ca substitut al pronumelui personal însă caracterul său nedeterminat, valoarea sa generală apare mult diminuată. În cazul verbelor de acțiune (*Handlungsverben*) pronumele *man* își menține

¹⁶ Paul, H., *Deutsche Grammatik*, p. 184

¹⁷ Braune, W., *Althochdeutsche Grammatik*, p. 275

de cele mai multe ori sensul său strict personal, el apare ca un substitut al unui pronume personal, referindu-se la persoane deja cunoscute, numite, subînțelese.

„Die ganze Horde der Reisenden verteilte sich . . . auf den Wagen zu den Wirtshäusern. *Man* staunte die Obstbäume an.“

(Seghers — „*Die Toten bleiben jung*“. p. 216)

Faptul că scriitorul Weisskopf își îngăduie să înceapă un capitol al romanului „Abschied vom Frieden“ cu o propoziție al cărei subiect e pronumele *man*, vine în sprijinul tezei enunțate. Acest lucru este posibil deoarece pronumele *man* se referă la o persoană cunoscută din capitolul anterior. Pronumele *man* are aci-și aceasta rezultă din acest exemplu mai clar ca oriunde — însușiri de pronume personal :

„Ausser sich vor Zorn, holte Rankl aus und versetzte seinem Sohn eine schallende Ohrfeige. In diesem Augenblick erschienen Alexander und Irene.

IV.

Eine Sekunde lang stand *man* sich stumm gegenüber.
Also das sind sie ! dachte Irene“.

În prezența verbelor care exprimă procese sau stări (Vorgangs — oder Zustandsverben), pronumele *man* pare să accentueze caracterul general valabil al enunțului, mai ales în cazul interdicțiilor.

„Wie *man* sich bettet, so liegt *man*.“

„*Man* soll bei Tisch nicht sprechen !

„Die Bauersfrau wiederholte : „*Man* sieht überhaupt niemanden immerfort an“. (A. Seghers : „*Die Toten bleiben jung* p. 225).

Pronumele *man* nu poate fi decît subiect în propoziție, el posedă doar o singură formă invariabilă. Pentru cazurile oblice se recurge la un împrumut de la pronumele *ein*. Selecția pe plan gramatical impune un verb predicativ la persoana a III-a singular.

Este evident că restricțiile, atît pe plan semantic cît și pe plan gramatical, sînt vestigii ale vechii valori substantivale.

Pronumele nehotărît *man* poate acumula variate nuanțe afective : modestie, falsă modestie, pudoare, familiaritate, discreție, vanitate, glumă, furie etc., atît în limba literară cît și în limbajul uzual.¹⁸ Diferitele stări emotive (bucurie, supărare etc.) influențează exprimarea, se produce un fel de substituție a persoanei vorbitoare cu o altă persoană ; pronumele *man* devine acum sinonim cu *eu* sau *tu*. Aceste sensuri noi cumulate de pronume apar aproape numai în vorbirea personajelor. Limbajul autorului nu-și poate permite nici măcar pentru o mai autentică redare a mediului o astfel de alternare.

¹⁸ Cf. Fedorov, A., *Nemețko-ruskie iazikovie paraleli*, 1961, p. 149 ; de aceeași gamă largă afectivă dispune și francezul *on*, cf. Brunot, F., *op. cit.* p. 227.

„Muttre Krug : Um Gottes Willen, Karl . . .

Hanne : (Die Kurt nachlief, sich dann an Krug hängt) :

Vater !

Krug : (sie beiseite schleudernd) Satanspack, mit euch spricht *man* noch !“ (Wolf, *Die Tiere des Waldes*, p. 217)

Fără îndoială *man* ia aici locul persoanei care vorbește, Karl Krug, capul familiei. El își ceartă fiica și pe iubitul ei Kurt. Sub influența unei stări afective puternice vorbitorul folosește pronumele *man* pentru a se numi pe sine în-suși, folosindu-l parcă spre a-și întări autoritatea părintească.

În alte situații *man* este sinonimul lui *du*, alternând cu acesta :

„Krug : Nicht geschrien hast du und geredet hast du auch nicht, du verstocktes Wesen ! Na, das war erst der Vorschuss ; heut' Abend werd' ich dich wieder fragen, was du bist. Dann wirst du's mir sagen, garantiert. . . . Wär' ja noch schöner, dem Vater die Stirn zu bieten, bloss weil *man* sich an den Kavalier gehängt hat, der ein elender Feigling ist !“

(Wolf, *Die Tiere des Waldes*, p. 218)

Monologul interior, încărcat de cele mai puternice nuanțe afective, recurge ades la propoziția cu subiectul *man*, subliniind astfel intensitatea trăirilor.

„Georg sah auf den weissen Rücken des Arztes. Er dachte : Doch ihn nicht allein.

Der Arzt hielt die Hände unter das Wasser, dass es spritzte. Nicht mehr zum Aushalten, was *man* mir antut. Jetzt noch das dazu. Das gibt es doch gar nicht, dass *man* so leiden muss.“

(A. Seghers „Das siebte Kreuz“ p.91)

Valorile semantice multiple ale pronumelui *man*, și mai ales cele afective — pe care nu le-am putut include în totalitatea lor în lucrarea de față — particularitățile de ordin gramatical, ridică o serie de probleme în fața traducătorului. Absența în limba română a unei structuri instrumentale corespunzătoare celei din germană obligă la folosirea altor structuri instrumentale.

Pentru redarea subiectului nedeterminat limba română se folosește de următoarele mijloace :¹⁹

a persoana a II-a singular :²⁰

Nu știi de unde sare iepurele.

b) persoana a III-a singular sau plural a unui verb activ :

Scria-n gazetă că s-a dat poruncă . . .

Tipsiile pe care aduceau bucatele . . . erau de argint.

c) persoana a III-a singular a reflexivului :

De câte ori se mănincă la noi ?

¹⁹ Vezi *Gramatica limbii române*, vol. II, 1963, p. 93/94.

²⁰ Tratare amplă la C a z a c u, B., *L'expression du sujet indéterminé en roumain*, în : Bulletin linguistique XIII, 1945, p. 139—154

- d) persoana I plural :
Să să nu luăm după cîte se aude.
 e) perifraze cu substantivele *omul, lumea*
Nu ştie omul din ce se îngraşă
Lumea zice . . .

Iată aşadar o mulţime de structuri instrumentale care pot sluji pentru a reda structuri mentale cu subiect nedeterminat.

Pentru aceste structuri instrumentale ale limbii române însă redarea subiectului nedeterminat reprezintă o funcţie secundară, uneori doar ocazională, chiar dacă are o frecvenţă mare ca în cazul folosirii reflexivului. Cel mai simplu de tradus sînt propoziţiile cu caracter generalizator.

- g. *Man* ist nur einmal jung.
 r.a) Doar o dată (în viaţă) eşti tînăr (*trăieşti*).
 b) „Doar o dată sîntem tineri”.
 c) „Doar o dată trăieşte *omul*”.
 d) „Doar o dată *se trăieşte*.”

Propoziţia generalizată cu subiectul *man* are deci în limba romînă mai multe forme corespunzătoare, persoana a II-a singular, persoana I plural şi perifraza cu substantivul „omul”, care ne reaminteşte provenienţa pronumelui nehotărit *man*.

Pentru o mai mare generalitate, propoziţiile germane cu subiectul *man* au predicatul la prezent. Acelaşi lucru este valabil şi pentru propoziţiile cu caracter generalizator ale limbii române.

- g. „Wie *man* sich bettet, so liegt *man*.”
 r. „Cum îţi aşterni, aşa dormi.”

Gradul de generalizare exprimat de acest tip de propoziţie variază, afirmaţia poate fi valabilă pentru întreaga comunitate sau pentru un grup mai mare de oameni. În funcţie de gradul de generalizare exprimat de propoziţia germană se selectează formele cele mai adecvate din limba română

- g. Es war Winter geworden, Weihnacht war vorüber, *man* schrieb Januar. Januar 1875. „(Th. Mann, Buddenbrooks, p. 652)
 r. Venise iarna, crăciunul trecuse, *se scria* ianuarie, ianuarie 1875.
 (Th. Mann, *Casa Buddenbrook*, p.)

E mai bine să traducem „se scria” sau „scriau ianuarie, ianuarie 1875”? E vorba aci de o mare comunitate de oameni, sau e vorba de familia Buddenbrook şi toţi cei din jurul lor. Cît de largă este sfera celor ce participă la venirea noului an? Pare totuşi că în exemplu dat generalitatea comunicării primează, deci forma persoanei a III-a diateza reflexivă ar fi de preferat pluralului activ. Limitele dintre propoziţiile cu caracter generalizator şi cel cu caracterul personal sînt greu de stabilit, căci ele nu constituie doi poli deosebiţi, nu constituie o opoziţie.

Propoziţiile cu subiectul *man*, în care pronumele vizează o persoană nedeterminată, îşi găsesc o corespondenţă logică în limba română prin propoziţii cu predicatul la persoana a III-a a unui verb la diateza activă sau reflexivă.

- g. „Die Sonntage aber und die Ferien verlebte Tony in der Mengstrasse oder draussen bei den Grosseltern.
Welch Glück, wenn am Ostersonntag gutes Wetter war und *man* die Eier und die Marzipanhasen in dem ungeheuren Krögerischen Garten suchen konnte.

(Th. Mann, *Buddenbrooks*, p. 89)

- r. Duminicile însă, și vacanțele, Tony le petrecea acasă în Mengstrasse, sau afară, la bunici. Ce fericire când în ziua de Paști nimerea să fie vreme frumoasă și în grădina uriașă a Krögerilor puteai căuta ouă și iepuri de marțipan!

(Th. Mann, *Casa Buddenbrook* I, p. 93)

- g. „*Man* pflegt das Germanische aufzuspalten in Nordgermanisch, Westgermanisch, Ostgermanisch-Gotisch.“

(Th. Frings, *Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache*, p. 40)

- g. „Germana *se împarte* obișnuit în germana de nord, germana de vest și germana de răsărit — limba goților“
sau :

- g. ... sie schüttelten die Schläfrigkeit von sich, das Schauspiel ging unter allgemeinem Interesse seinem Ende entgegen. Jetzt schloss sich der Vorhang, *man klatschte* höflich.“

(L. Feuchtwanger, *Goya*, p.12).

- r. „(spectatorii) ... se treziră din somnolență și urmăriră toți, cu interes piesa, pînă la sfîrșit. Cortina căzu și *se aplaudă* cu politețe.“

(L. Feuchtwanger, *Goya*, p. 24)

Gradul de nedeterminare al subiectului diferă însă și în exemplele citate, traduse prin diateza reflexivă. În ultima propoziție subiectul *man* substituie în mod evident substantivul *spectatorii*, pe cînd în celălalt exemplu nu se știe precis cine împarte limba germană în cele trei subgrupe, — formularea are și o notă de general valabil. Faptul că este vorba de o mulțime anonimă care se află în sala de spectacol, o mulțime care nu are nimic comun în afara vizionării spectacolului, sugerează însă mai curînd o persoană nedeterminată decît una cunoscută. De aceea autorul traducerii a recurs probabil la forma reflexivului.

Deși limba română dispune de structuri instrumentale mult mai variate pentru a reda subiectul nedeterminat decît limba germană, totuși rămîne deficitară în redarea nuanțelor, a gradării nedeterminării.

Mari dificultăți în traducere creează propozițiile cu subiectul *man* în cazul substituirilor de persoană, în cazul în care valorile se apropie mult de valorile pronumelui personal, în cazul îmbinărilor cu nuanțe modale, al monologurilor interioare și al reflecțiilor personajelor, deci în cazul nuanțarilor stilistice survenite în comunicare.

- g. „Man sass im“ Landschaftszimmer“ im ersten Stockwerk des weitläufigen alten Hauses in der Mengstrasse, das die Firma Johann Buddenbrook vor einiger Zeit käuflich erworben hatte und das die Familie noch nicht lange bewohnte“. (Th. Mann, *Buddenbrooks*, p. 8)
- r. „Stăteau în “ salonul cu peisaje,“ de la primul cat al vastei case bătrânești aflate în Mengstrasse, pe care firma Johann Buddenbrook o cumpăraseră în timpul din urmă și în care familia se mutase nu demult.“ (Th. Mann, *Casa Buddenbrook* I, p. 4)

Fiind vorba de familia Buddenbrook, pronumele nehotărât *man* substituie parțial un pronume personal. Ca atare, „*man sass*“ apare redat în română prin „*stăteau*“, fără a putea însă sugera nuanța festivă de ritual aproape, a acestei șederi, exprimată prin îmbinarea pronumelui *man* cu verbul „sitzen“.

Predicatul se acordă cu acea persoană pe care pronumele *man* o înlocuiește în comunicarea germană.

- g. „*Man* hatte zum Teil auf den Stühlen und auf dem Sofa Platz genommen, *man* plauderte mit den Kindern, sprach über die frühe Kälte, das Haus . . .“
(Th. Mann, *Buddenbrooks*, p. 14)
- r. „*Se așezară*, la întâmplare, care pe canapea, care pe sacune, întinzându-se la taifas cu copiii; *vorbeau* despre frigul neașteptat, despre casă . . .“
(Th. Mann, *Casa Buddenbrook* I, p. 11)

Dar traducerea este deficitară în redarea atmosferei, în distanțarea sufletească a personajelor față de acțiunile lor, realizată tocmai prin îmbinarea pronumelui nedeterminat *man* cu verbele respective. Absența în română, a pronumelui, diminuează simțitor caracterul nedeterminat al subiectului și implicit șterge nota de impersonal, caracteristică întregii situații.

Propozițiile care au o nuanță modală și exprimă interdicția unei acțiuni se traduc în general prin persoana a III-a reflexivului.

- g. Mit vollem Munde spricht *man* nicht.
r. Cu gura plină nu *se vorbește*.

Deși vorbitorul se adresează unei persoane precise, de obicei persoana a II-a, totuși comunicarea are un caracter general pronunțat — ceea ce ți-e interzis ție, în general interzis — și de aceea se încadrează în categoria propozițiilor cu caracter general și se traduce prin diateza reflexivă.

O categorie dificilă de tradus o reprezintă propozițiile cu subiectul *man* incluse în reflecții și monologuri interioare ale personajelor. Mica Tony Buddenbrook, abia de 8 ani, își totalizează experiența de viață în cele ce urmează, în timp ce recită lecția din catehism :

- g. „Wenn *man* im Gange war, dachte sie, war es ein Gefühl, wie wenn *man* im Winter auf dem kleinen Handschlitten mit den

Brüdern den „Jerusalemberg“ hinunterfuhr : es vergingen einem geradezu die Gedanken dabei, und *man* konnte nicht einhalten, wenn *man* auch wollte.“

(Th. Mann, *Buddenbrooks*, p. 5)

- r. „Greu e pînă începi, se gîndi, că pe urmă merge, ca iarna cînd îți dai drumul cu săniuș pe Jerusalemberg la vale, cu frățiorii. Ți se taie răsufarea și chiar dacă ai vrea, nu te mai poți opri.“

(Th. Mann *Casa Buddenbrook* I, p. 2)

Tony dă ideilor ei valoare de generalitate. Este convinsă că tot ce simte ea atunci cînd își recită lecția, seamănă cu un lunecuș pe o pîrtie de zăpadă. Nici nu-i trece prin minte că alții — mari sau mici — pot face alte asociații într-o situație similară. Traducătorul a sesizat bine starea sufletească a fetei și implicit și funcția pronumelui *man* în context, traducîndu-l în spiritul unei sentințe general valabile, dar la persoana a II-a singular, parcă mai apropiată lumii copilăriei.

Iată un alt fragment din roman, redînd de data aceasta, reflecțiile unul om matur, ale lui Thomas Buddenbrook, bolnav.

- g. „Individualität! . . . Ach, was *man* ist, kann und hat, scheint arm, grau, unzulänglich und langweilig; was *man* aber nicht ist, nicht kann und nicht hat, das eben ist es, worauf *man* mit jenem sehnsüchtigen Neide blickt, der zur Liebe wird, weil er sich fürchtet, zum Hass zu werden.“ (Th. Mann, *Buddenbrooks*“, p. 677)

- r. „Individualitate! . . . Vai, tot ceea ce sîntem, tot ceea ce putem și ce avem, ni se pare sărăcăcios, cenușiu, neîndestulător și plictisitor. Și rîvnim — cu aprigă dorință ce se transformă în iubire de teama de a nu deveni ură — tot ce nu sîntem, tot ce nu putem și nu avem.“ (Th. Mann, *Casa Buddenbrook* II, p. 284)

Gîndurile amare ale lui Thomas Buddenbrook își găsesc corespondentul în haina persoanei I a pluralului ca o concluzie valabilă pentru o pluralitate de oameni, pentru toți.

„Spunem *du* sau *Sie* și ne referim la *unul din noi* sau la *man* și îl includem în acest fel pe cel vizat în soarta noastră comună“.²¹

Acest *Du* sau *Sie* sau *man* este însă ades un *eu* camuflat; granițele între determinat și nedeterminat se șterg aici cu totul. „ . . . orientarea prin situație și prin context ne permite să ne jucăm cu instrumentele limbii.“²²

Dar nuanțele stilistice sînt în general greu de surprins, greu de redat de la o limbă la alta. Dacă structuri mentale atît de asemănătoare între două limbi cum este subiectul nedeterminat își găsesc expresia în structuri instrumentale atît de diferite, cu atît mai dificilă este determinarea unor structuri instrumentale

²¹ Wandruszka, M., *Sprachen der Welt, vergleichbar und unvergleichlich*, 1969, p. 270.

²² *Ibidem*, p. 271.

care să vizeze și valorile afective. De aceea „orice comparație prin traducere trebuie să separe structurile instrumentale de structurile gândirii și ale trăirilor noastre”²³ și să caute structurile instrumentale cele mai adecvate.

Referindu-ne la subiectul nedeterminat *man*, putem conchide că unor structuri mentale asemănătoare în limbile germană și română le corespund în fiecare din aceste limbi structuri instrumentale cu totul diferite, care nu permit stabilirea unor corespondențe perfecte. Se desprind următoarele posibilități :

1. Substituind un subiect nedeterminat pronumele *man* se traduce prin acele forme din limba română care desemnează un subiect nedeterminat.

2. În sentințele cu caracter general își găsește corespondentul românesc prin formele care exprimă o comunicare general valabilă.

3. Atunci când este un substitut al unui pronume personal, se traduce prin formele românești ale acelui pronume.

4. Valorile stilistice. se încadrează în primele trei categorii, în funcție de contextul lingvistic și de situație.

НЕОПРЕДЕЛЕННОЕ ПОДЛЕЖАЩЕЕ *MAN* В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ И ЕГО РУМЫНСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исходя из положения, что всякий перевод предполагает сравнение между языками, а любое сравнение предполагает перевод, автор данной работы попытку определить специфику неопределённого субъекта *man* в немецком языке и найти его румынские эквиваленты. Одна и та же понятийная структура в различных языках находит своё различное формальное выражение в языке, ибо грамматические категории не отождествляются с логическими категориями, а лишь соотносятся с ними.

Предложения с неопределённым субъектом с точки зрения своего содержания занимает промежуточное положение между личным и безличным предложением. В немецком языке этот тип предложения имеет в качестве семантического и формального показателя местоимение *man*.

Неопределённое местоимение *man*, происходит из существительного. *Man*, факт, накладывающий на него известные ограничения в дистрибуции: *man* может сочетаться с глаголами, выражающими действия, состояния, процессы и не может сочетаться с глаголами, обозначающими явления природы. Но даже в допускаемых сочетаниях неопределённого местоимения с глаголами наблюдаются колебания в степени «неопределённости» в зависимости от дистрибуции. В плане грамматическом правила сочетаемости данного местоимения требуют постановки предиката в III-ем лице единственного числа.

²³ *Ibidem*, p. 60.

Румынский язык не располагает специальным грамматическим средством передачи неопределённого субъекта, используя для этой цели различные грамматические структуры, которые к своим обычным значениям прибавляют и значение неопределённости. Автор статьи считает эти функции второстепенными, накладывающимися на основные значения этих форм. Румынский язык прибегает для этой цели 11-ое лицо единственного числа, 111-ье лицо единственного или множественного, 1-ое лицо множественного числа, 111-ье лицо единственного числа возвратных глаголов, различного рода перифразы. Это разнообразие структур, как и богатство оттенков значения местоимения *man* затрудняют работу переводчика. Из сопоставления текстов немецкого языка и их румынских переводов было трудно установить какие-либо строгие закономерности в передаче данной структуры на румынский язык. Очень часто в выборе эквивалентов решающую роль играет контакт или ситуация. Всё же можно сделать следующие выводы:

1. Местоимение *man*, заменяющее собой неопределённый субъект переводится на румынский язык теми формами, которые способны выразит значение недетерминированности.

2. В предложениях обобщённого характера местоимение *man* передаётся в румынском языке при помощи обобщённо личных форм глагола.

3. Местоимение *man*, в личном значении передаётся в румынском языке соответствующим личным местоимением.

3. Стилистические оттенки достигаются в рамках этих трёх соответствий в зависимости от лингвистического и ситуативного контекста.

DAS INDEFINITPRONOMEN MAN IM DEUTSCHEN UND SEINE ENTSPRECHUNGEN IM RUMÄNISCHEN

(ZUSAMMENFASSUNG)

Jede Übersetzung setzt einen Sprachvergleich voraus, und jeder Vergleich zwischen Sprachen impliziert eine Übersetzung. Identischen oder ähnlichen Mentalstrukturen entsprechen in den verschiedensten Sprachen häufig verschiedene Instrumentalstrukturen, denn die grammatischen Kategorien können den logischen Kategorien nicht gleichgesetzt werden.

Als Mentalstruktur steht der Satz mit unbestimmtem Subjekt zwischen dem Satz mit bestimmtem Subjekt und jenem mit unpersönlichem Subjekt. Das Deutsche besitzt ein spezialisiertes Mittel zur Kennzeichnung des unbestimmten Subjekts: das Indefinitpronomen *man*. Die semantischen und grammatischen Selektionsbeschränkungen des Pronomens lassen sich aus seiner substantivischen Herkunft erklären. *Man* ist nur mit Handlungs-, Vorgangs- und Zustandsverben kompatibel, nie mit Geschehens- oder Witterungsverben. Je nach der Distribution kann man graduelle Unterschiede des Merkmals „unbestimmt“

feststellen. das Indefinitpronomen *man* nimmt als Prädikat nur ein Verb in der 3. Person Singular zu sich.

Das Rumänische besitzt keine für das unbestimmte Subjekt spezialisierte Instrumentalstrukturen, deshalb entlehnt es die entsprechenden Mittel von anderen Instrumentalstrukturen: die 2. Person Singular, die 3. Personen Singular oder Plural, die 1. Person Plural, die 3. Person Singular des Reflexivum und verschiedene Umschreibungen dienen zum Ausdruck des unbestimmten Subjekts. Für die betreffenden Instrumentalstrukturen sind dies Nebenfunktionen, die gelegentlich auftreten, die aber mit der Hauptfunktion aufs engste verbunden bleiben.

Die stilistischen Werte des Pronomens *man* und die Vielheit der entsprechenden rumänischen Instrumentalstrukturen bereiten dem Übersetzer grosse Schwierigkeiten. Aus dem untersuchten Material ging hervor, dass es keine Gesetzmässigkeiten gibt, keine linearen Entsprechungen, dass Sprach- und Situationskontext ausschlaggebend sind.



LIVIU REBREANU DESPRE PROBLEMELE REALISMULUI

Liviu Rebreanu nu a realizat un sistem estetic închegat, o concepție unitară despre literatură și artă. Părerile sale despre munca literară și despre artă nu pot fi cercetate decât în legătură strinsă cu opera sa. Ideile sale literare sînt mai degrabă mărturii care permit să reconstituim îndelungatul și complicatul proces de creație, principalele coordonate ale gândirii artistice care s-au permanentizat în romanele fundamentale ale literaturii române: *Ion*, *Pădurea spinu-raților*, *Răscoala*, deoarece Rebreanu n-a fost un teoretician literar, ci înainte de toate un mare prozator modern, iar ideile literare exprimate în articole și mărturisiri ușurează înțelegerea temeiurilor artistice ale capodoperelor sale.

În volumul *Amalgam*, București, Editura Socec, 1943, marele romancier a selectat cele mai semnificative articole, mărturisiri, din care vom reține cîteva aspecte în legătură cu realismul. În articolul *Cred*¹ (apărut mai întîi ca răspuns la o anchetă a revistei „Ideea europeană”, Buc. VII (1926), nr. 181, sub titlul *Argumentele literaturii noastre de azi*; „Ce cred aleșii cititorilor „Idei europene” Ion Minulescu și Liviu Rebreanu despre problema literară a vremii noastre ... Argumentele lui Liviu Rebreanu, împreună cu răspunsul poetului Ion Minulescu), Liviu Rebreanu face mărturisiri revelatoare pentru cel ce încearcă să pătrundă în labirintul de idei al prozatorului: „M-am sîiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana întîii”, căci aceasta a fost o modalitate de exprimare a romanticilor. Scriitorul trebuie să descopere și să reliefeze absolutul, care cel puțin în artă rămîne năzuințe supremă”².

Lui Liviu Rebreanu îi venea greu să vorbească despre crezul său artistic, pentru că nicio dată n-a lucrat după anume cerințe programatice. Ori de cîte ori a fost întrebat despre procesul creator, el a răspuns că scrisul nu e „jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze”. Nici un alt crez, oricît de sistematic și vast, n-ar exprima mai bine și mai exact adeziunea totală la realism, concepția sa estetică în simburile ei fundamentale: „pentru mine arta — zic artă și mă gîndesc mereu numai la literatură — înseamnă creație de oameni și de viață reală”³. Universalitatea scriitorului, dăinuirea operei sale în timp pot fi cîștigate numai prin crearea de oameni adevărați. „Creînd oameni vii, cu viață proprie, cu lume proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvînte cîteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume”⁴. Literatura reprezintă viața, iar viața este, în mare măsură, o realitate socială. Scriitorul însuși este un reprezentant al societății, care are o anumită poziție socială: se bucură de o apreciere deosebită a ei. Dacă nașterea, iubirea, moartea sînt componentele vieții omenești, atunci ele trebuie să-l preocupe mai mult pe scriitorul adevărat, pe cel care vrea să creeze viață. O asemenea literatură, spune Rebreanu, nu va satisface pe anumiți „supraesteți ce savurează nu numai rafinările stilistice sau extravaganțele sentimentale” sau alte categorii de cititori. „Durabilitatea ei (a operei, n.n.) atîrnă numai de cantitatea de viață veritabilă ce o cuprinde”⁵. Așadar e vorba de un realism profund.

¹ Apărut mai întîi ca răspuns

² L. Rebreanu, *Amalgam*, București, Socec, 1943, p. 9 și u.

³ Idem. *ibidem*, p. 10

⁴ L. Rebreanu, *op.cit.*, p. 11.

⁵ L. Rebreanu, *op.cit.*, p.11—12.

Dăruirea totală în artă, sinceritatea și adevărul sint calitățile fundamentale ale unui scriitor realist. „Sinceritatea e calitatea de căpetenie a scriitorului adevărat. Sinceritate față de sine din care izvorește sinceritatea față de artă. Dacă nu te dăruiești întreg artei în clipa creației, nu vei zămisli decât monștri fără viață“.

Pentru a evita interpretarea naturalistă sau veristă a realismului, Liviu Rebreanu arată: „A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația literară nu poate fi decât sinteză“. Deci marele prozator concepea literatura și arta ca forme de *reflectare* a realității înconjurătoare și nu ca o fotografiere a acesteia. Reflectarea esenței lumii fenomenale prin imagini artistice înseamnă reliefaarea naturii intime a fenomenelor, a legăturilor dintre ele, a semnificației lor. Scriitorul selectează, sintetizează și generalizează fenomenele, modalitățile lor de manifestare. Evident, lumea creată de autor are și trebuie să aibă asemănări cu realitatea, „dar (ea) trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile“. Unicitatea este asigurată de manifestările sufletești, de trăirile interioare, de gândurile și de sentimentele de care sînt animate personajele. „Viața eternizată prin mișcări sufletești: realismul“, iată concluzia și esența realismului său. Majore în operă rămîn mișcările oamenilor, trăirile lor și nu expresia stilistică. „De dragul unei fraze strălucie sau a unei împerechieri de cuvinte, nu vom sacrifica niciodată o intenție. Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decât să fiu slefuit și neprecis“. De altfel cizelarea stilistică denaturează precizia și realismul. Liviu Rebreanu arată că marii creatori au ignorat înfloriturile de stil, căci „Stilul e mai trecător într-o operă de artă“ spune el, și preferă expresia exactă, nudă, care cere mai multă zbucimare.

Considerînd că literatura este necesară omului în procesul cunoașterii și schimbării lumii, Rebreanu a subliniat, în același timp, și valoarea etică a artei: „Dacă privești arta drept creație, trebuie să-i atribui și o valoare etică“, dar el refuză moralizarea prin artă; „Arta n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar poate să-l facă să se bucure că e om și că trăiește, și chiar să-l facă om“. Gîndurile acestea, care țin loc de program estetic, i-au fost călăuzitoare în realizarea operei sale.

Dar literatura nu este doar o reflectare pasivă, ci și „o interpretare și deci, într-un fel, critică, mai mult sau mai puțin directă, a lumii și a societății în care trăiește scriitorul“. În concepția lui Rebreanu, scriitorul trebuie să fie un profet, ca în antichitate, un vechnic nemulțumit de lume și de prezent, „propovăduind altele mai bune, mai frumoase, mai drepte“⁶. Literatura cată să fie un seismograf al vieții contemporane. „În literatură, ca într-o adevărată oglindă a vieții se poate constata mai lesne perpetua și radicala schimbare a lumii în care trăim“. Prozatorul detestă literatura care înfățișează instinctele primare sau literatura ca divertisment și elogiază „Literatură care (...) trebuie să se integreze organic în viața neamului și a omenirii ca o formă a cunoașterii. Numai atunci ea devine un factor vrednic de cultură și contribuie la afirmarea națională a poporului respectiv“, spunea Liviu Rebreanu într-o conferință la Universitatea din Iași⁷.

Liviu Rebreanu a fost partizanul acelor opere literare, „care înnobilează civilizația unei națiuni (și care) sînt și mari realizări etice, sinteze ale unei concepții de viață, mărturii ale gîndirii și simțirii unui popor într-un moment anumit moment“.

În 1932, Liviu Rebreanu ține o conferință răspuns la „Institutul de literatură“ de pe lîngă Facultatea de litere din București. Această conferință s-a intitulat inițial *Romanul romanilor* și a fost publicată cu acest titlu în „Revista Fundațiilor pentru literatură și artă“, Buc., nr. II, 1940, iar apoi retipărită, sub titlul *Mărturisiri*, în volumul *Amalgam*⁸.

În legătură cu definirea realismului, de o importanță deosebită este această precizare pe care o face aici Rebreanu: „E de prisos să arăt ce greșală ar face cine ar crede că niște creații artistice sînt identice cu fapte din viața de toate zilele. Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost doar un pretext pentru a-mi crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei ... Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine știe cite persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug, pentru a motiva gesturi sau fapte ale sale“⁹.

⁶ L. Rebreanu, *Amalgam*, p.220.

⁷ Idem, *op.cit.*, p.232.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 14—59.

⁹ Idem, *ibidem*, p.43.

Creația artistică este un proces specific fiecărui scriitor și nu se poate exprimenta: „Emanația nu intră în artă în stare brută, luată gata din natură, ci totdeauna transformată complet prin misterioase și insesizabile metamorfoze care constituie însăși taina creației artistice.“

Apărător și susținător al realismului, Liviu Rebreanu considera literatura ca o oglindă selectivă și sintetică a vieții, în care, „arată sufletul cel mare și etern al omului și al neamului...“¹⁰. În discursul de recepție *Lauda țăranului român* arată patriotismul său și prețuirea profundă pentru poporul român: „Ales într-un nou loc creat și dorind totuși să mă conformez uzului academic de a elogia pe un înaintaș, mă văd silit să mă prezint cu unul din afară, cu strămoșul meu și al unora dintre d-voastră, într-un sens mai larg, strămoșul tuturor: țăranul român...“¹⁰. Această laudă era pentru autor o mărturisire de credință, era solidaritatea cu cei care „au avut parte tot de ocări și proboziri și prea rar de vorbe bune“. Dar pentru Rebreanu, țăranul român „e izvorul românismului pur și etern“, păstrătorul și apărătorul țării, al tradițiilor, al limbii strămoșești, cu o infinită și valoroasă creație spirituală — folclorul. Numai strînsa comuniune cu poporul poate genera opera de valoare universală.

În perioada cînd se afirmau tot mai puternic curentele de avangardă, Liviu Rebreanu scotea revista „Mișcarea literară“, cu un profil și o ținută realistă. Din articolul-program reținem rolul și elogiuul tradiției, al trecutului: „Edificiul culturii românești nu se poate ridica decît pe temeliiile trecutului. Dezrădăcinările sînt primejdioase chiar în artă. Tradiția nu înseamnă neapărat anchilozare. Tradiția adevărată e o simplă merinde sufletească. Fără ea nu poți pleca la drum decît riscînd să te poticnești la toate cotiturile“. Așa se explică de ce Rebreanu a repudiat cu asprime modernismul. El admitea modernismul pe planul vieții materiale (tehnic și științific). Pe planul vieții spirituale lucrurile se schimbă. Ar fi greu să se admită că „orice epocă istorică sau literară nouă e superioară celei care a precedat-o“, spune Rebreanu. Potrivit concepției sale pozitiviste, există două feluri de modernism: unul al forme și altul al fondului. Primul se manifestă prin folosirea realizărilor materiale în opera literară, dar nu e esențial. Cel de al doilea fel de modernism imprimă operei caracterul de noutate și este superior față de cel dintîi.

Fără să fie tradiționalist, Rebreanu dezaprobă modernismul decadent: „Poeții înșiră cuvinte anapoda, stîlcind limba, ferindu-se ca de foc să nu fie cumva înțeleși de cineva, pretextînd o sensibilitate nouă...“ Acestui fel de modernism marele romancier îi opune adevăratul modernism, prin care, de fapt, trebuie să înțelegem actualul sens al conceptului de modern. „Adevăratul, prețiosul modernism înseamnă rîvna de a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decît al epocii precedente. Adevăratul artist trebuie să-și însușească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său pînă la dînsul și să adauge în plus ceea ce are el. Acest adaus, acest plus este modernismul adevărat, care va fi valoros, indiferent dacă se va înfățișa în hlamidă romantică, în haină realistă sau dantelă simbolistă. Nu etichetele sînt hotărîtoare în artă, ci valoarea estetică“¹¹. Liviu Rebreanu accepta numai acel modernism care nu înăbușe spiritul național, numai acela din care transpare iubirea de țară: „Căci modernismul adevărat nu cere înstrăinarea de realitățile naționale, ci tocmai înțelegerea mai pătrunzătoare, adîncirea și valorificarea acestei realități. Literatură fără țară nu există, cum nu există plantă fără pămînt.“

În legătură cu naturalismul se poate spune că, deși a avut reale tangențe cu acest curent și a fost chiar etichetat ca naturalist, totuși Rebreanu i-a privit cu rezerve și i-a repudiat pe naturaliști, deoarece ei preferau „intenționat ce era mai urît și mai abject în lume. Sub pretextul obiectivității alegeau din viață numai părțile animalice“¹².

Preferințele literale ale lui Rebreanu completează părerile sale despre realism. Dintre clasicii literaturii române, a arătat o constantă prețuire pentru I. L. Caragiale și așează *O scrisoare pierdută* în rîndul capodoperelor literaturii universale: *Oedip rege*, *Cidul*, *Hamlet*, *Faust*, *Nora*. Această capodoperă este un bun național și „mai românească decît orice altă operă“¹³, iar personajele sale vor trăi atîta timp cît va exista limba românească.

Pe Ion Creangă îl considera, ca și Mihail Sadoveanu, unul din marii săi dascăli, a cărui operă se impune prin actualitate, prospețime și prin caracter profund popular. O statornică

¹⁰ Liviu Rebreanu, *Lauda țăranului român*, discurs rostit la 29 mai 1940, în ședința publică solemnă, cu răspunsul lui Ion Petrovici, Ed. *Imprimeria Națională*, 1940.

¹¹ Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. V, București, EPL, 1961, p.233.

¹² Liviu Rebreanu, *op.cit.*, p.249.

¹³ Liivu Rebreanu, *Amalgam*, p.22.

admirație a arătat lui G. Coșbuc, deoarece poetul ardelean a readus în poezia românească lumină, sănătate, voieșie și a scos-o de sub zodia pesimismului post-eminescian.

În 1940, Rebreanu, vorbind la Academia Română, într-o conferință, despre centenarul nuvelei românești, atribuie scrierii lui Costache Negruzzi calitatea de prototip clasic de nuvelă, mereu actuală și universală. Marele merit al lui Costache Negruzzi stă în faptul că a zugrăvit oameni „mai prețioși și mai vii decât cei înregistrați formal la ofițerul stării civile, fiindcă oameni creați de artă, când izbutesc să trăiască aveau, sint pe deasupra și nemuritori”¹⁴.

Dintre scriitori din literatura universală, Liviu Rebreanu a manifestat interes și admirație față de marii realiști: Cervantes, Shakespeare, Swift, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Dickens, Goethe, Ibsen, Raymond.

În personalitatea lui Rebreanu se recunosc acele coordonate care asigură durabilitatea în timp oricărei opere fundamentale: puterea de observație și de analiză, o bogată experiență de viață filtrată în imagini, imaginația psihologică; personaje care să concureze starea civilă compoziție perfectă, atitudine socială de pe pozițiile maselor populare. Operele lui Rebreanu „ne procură documente pentru că sint monumente” și înfățișează complet și reprezentativ realitatea din timpul său.

Chiar dacă Rebreanu n-a creat o teorie estetică unitară a curentului, mai bine zis n-a redactat un corp de doctrină literară în acest sens, totuși ideile lui despre realism își păstrează actualitatea, iar opera sa artistică rămâne unul din acele mari modele demne de urmat de către toți scriitorii de azi.

ION NEAȚĂ

DOSTOIEVSKI ȘI CONȘTIINȚA LITERARĂ EUROPEANĂ LA ÎNCRUCIȘAREA A DOUĂ VEACURI

În zilele noastre, la comemorarea unui secol și jumătate de la nașterea și a nouă decenii de la moartea celui care a fost Feodor Mihailovici Dostoievski, întregul mapamond trăiește certitudinea că opera dostoievskiană constituie parte organică a universului spiritual al lumii moderne. Omul epocii noastre s-a deprins să-și precizeze propriile-i neliniști, propriile-i angoase, propriile-i avataturi spirituale, dialogînd cu acea variată gamă de eroi de la Makar Devuşkin și Goliadkin la Mişkin, Stavroghin și cei trei frați Karamazov. Fiecare exeget s-a obișnuit să descifreze azi, în meandrele romanului modern, de la romanul psihologico-ironic al lui Gide, cel al condiției umane al lui Malraux, cel existențialist al lui Sartre, cel psihologico-biblic al lui Mihail Bulgakov, cel realist al lui Leonid Leonov sau eseurile filozofice ale lui Camus, la romanele inocenței și alienării ale lui J. D. Salinger sau John Updike, sau la romanul metafizic și „absurd” al unui Vladimir Nabokov, Walker Percy sau William Burroughs, structuri estetice și esențe umane apelînd fie la polifonismul ideologic, fie la cel estetic al lui Dostoievski. Astfel, afirmații ca cea a francezului Henri Troyat: „Eroii lui Dostoievski nu sint ruși în sensul îngust al cuvîntului, pentru că sint dominați de probleme universale. Ideile pe care le reprezintă sint idei ce depășesc cadrul literaturii naționale. Ei exprimă neliniștea întregii lumii, nu numai neliniștea rusului în fața creației. Subterana lui Dostoievski traversează frontierele și unește lumea printr-o rețea indefinită”¹ — sau cea a sovieticului Mihail Bahtin: „Aprecîm în persoana lui Dostoievski pe unul din marii novatori ai formei artistice. Avem convingerea că el a creat inedit de gîndire artistică, pe care l-am denumit în mod convențional polifonic. Acest tip de gîndire artistică și-a găsit expresia în romanele lui Dostoievski, semnificația lui a depășit însă cadrul creației exclusiv românești, atîngînd și unele principii fundamentale ale esteticii europene. Mai mult, se poate spune că, într-un fel, Dostoievski a creat un nou model artistic al lumii, în care numeroase elemente esențiale ale vechii forme artistice au suferit o

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.110.

¹ Henry Troyat, *Dostoevsky*, Paris, Arthème Fayard, 1960, p.249.

transformare radicală² —, nu surprind pe nimeni, ci doar ratifică textual, cu deosebiri de nuanță asupra cărora nu e momentul să insistăm, prezența fenomenului dostoievskian în conștiința lumii moderne: De asemenea nu mai surprinde, dacă și în filozofie, Dostoievski, receptat prin prisma masivelor sale tonalități subiective și romantice, este situat alături de Nietzsche în pregătirea atmosferei ce va favoriza apariția și răspîndirea intuiționismului bergsonian³, a existențialismului lui Sartre⁴ și a întregii viziuni contemporane cu privire la ALIENARE⁵.

Epoca noastră a ajuns însă la această imagine fundamentală și de ansamblu asupra *esențelor dostoievskiene*, numai după nouă decenii de istorie și înțelegere diversificată a unui titan în care fiecare generație descifra ceva din ea însăși.

Pătrunderea creațiilor dostoievskiene în atenția literaturii și istoriei literare europene se înscrie pe fundalul unor mari evenimente care au determinat la sfîrșit de veac XIX și început de veac XX, radicalele mutațiuni din conștiința socială, filozofică și literară a Europei: apariția unei ample atmosfere „decadente” (termen care nu trebuie neapărat să comporte un sens peiorativ), impulsionată de respingerea naturalismului printr-o resurrecție a simbolismului, prin apariția impresionismului literar (Thomas Mann), prin răspîndirea filozofiei lui Nietzsche și a muzicii lui Richard Wagner, dar în același timp, și în condițiile unor acute conflicte sociale, în cadrul cărora se întărește și se răspîndește ideologia marxist-leninistă a claselor muncitoare.

Creațiile lui Dostoievski pătrund astfel în conștiința Europei la răscrucea a două mari epoci, oferind fiecăreia dintre ele prilejuri de a se defini sub aspect uman, ideologic și estetic. Cuprinse în largul proces de cunoaștere și asimilare a literaturii ruse în Occident, romanele dostoievskiene și-au început periplusul european pe tradiționalele căi ale traducerilor și încercărilor de exegază.

Deși Paul van Tieghem afirmase, în a sa *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, că „Rusia și-a făcut, la mijlocul secolului al XVIII-lea, intrarea sa în literatura europeană”⁶, mai cu seamă cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea a semnificat, pentru occidentali, marea revelație a literaturii ruse — „perioadă în care difuzarea literaturii ruse în străinătate a dobîndit o strălucire deosebită”⁷, după cum afirma și M. P. Alekseev în cuprinsul comunicării sale, *La littérature russe et sa portée européenne*, prezentată, în 1967, la Congresul internațional de literatură comparată de la Belgrad. Astăzi a devenit un consens unanim faptul că marele roman rus (Gogol, Turgheniev, Tolstoi și Dostoievski) a pătruns treptat în conștiința literară europeană mai ales în ultimele două-trei decenii ale veacului trecut.

În acea atmosferă de mari dezbateri și transformări pe planul conștiinței, de reviriment al unui subiectivism ce nu este cu totul străin de reluarea parțială a tradiției romantice — prezentă atît în estetica simbolismului, cît și în popularitatea unor atitudini filozofice ca cele ale lui Schopenhauer și Nietzsche —, și de negare a desuetului pozitivism al naturaliștilor, fenomene ce pregătesc terenul pentru apariția, în 1889, a lucrării lui Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, receptarea romanului rus în Occident întîlnește un teren fertil, fiind adesea utilizat ca argument orientărilor antipozitiviste din filozofie și celor antinaturaliste

² Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, București, Editura „Univers”, 1970, p.5.

³ Cf. *The of Analysis*, selected, with Introduction,... by Morton White, New York, A Mentor Book, 1955, p.66.

⁴ *Ibidem*, p.117.

⁵ Vezi Sidney Finkelstein, *Existentialism and Alienation in American Literature*, New York, International Publishers, 1965, p.45—54.

⁶ Apud M. P. Alekseev, *La littérature russe et sa portée européenne*, în *Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Amsterdam, Swets Zeitlinger, 1969, p. 542.

⁷ M. P. Alekseev, *lucr. cit.*, p.539.

din literatură și estetică. Nu întâmplător, numeroase exegeze ale secolului nostru⁸ se vor referi la interferența Dostoievski — Nietzsche, considerind-o pe bună dreptate mai puțin o influență directă și lineară, cit mai mult un fenomen de paralelism spiritual, izvorit dintr-un context de gândire extrem de larg și complex. Sub acest aspect, trebuie să ținem seama și de faptul că Nietzsche l-a descoperit pe Dostoievski abia în februarie 1887, când cea de a treia și ultima fază a filozofiei sale era în linii mari concepută. Contactul tardiv cu Dostoievski îl va face însă marele filozof german să exclame, într-o scrisoare către Peter Gast: „Îl cunoașteți pe Dostoievski? Excepție făcând Stendhal, nimeni nu mi-a mai produs o asemenea bucurie și o asemenea surpriză. Iată un psiholog cu care mă aseamăn”. Scrisoarea era datată 13 februarie 1887. Și un alt element demn de reținut: Nietzsche a descoperit la marele creator rus, mai cu seamă prin lectura *Insemnărilor din subterană*, propriu-i sentiment că ființei umane îi sînt comune și o seamă de *instincte obscure* care determină la om și acte în afara rațiunii. Iar faptul că și Nietzsche l-a cunoscut pe Dostoievski prin intermediul tălmăcirilor franceze, ne îndreaptă atenția spre contextul spiritual francez al sfîrșitului de veac.

În anul 1878, Turgheniev rostise la Paris, în cadrul Congresului literar internațional organizat de „Societatea oamenilor de litere” prezidată de Victor Hugo, micul său discurs în care-și exprimase mîndria că Rusia deține o literatură, demnă de a sta alături de marile creații ale literaturii occidentale. Iar în 1886 apare, tot la Paris, celebra carte a lui Eugene-Mêlchior de Vogüé, *Le roman russe*, care impune întregii Europe prestigiul marilor romancieri ruși, printre care Tolstoi și Dostoievski ocupă locuri de prim rang.

Lucrarea lui Vogüé apare într-o perioadă cînd, mai cu seamă în Franța — unde naturalismul se afirmase puternic prin grupul lui Zola — se ivise deja o orientare ce tindea să depășească realismul rece și aparent științific al naturaliștilor. Astfel, în anii 1885—1887, Paul Bourget care, mai apoi în romanul *Discipolul* (1889) se va manifesta ca un dostoievskian, afirmă programatic o îndepărtare de dogmatismul pozitivist în articolul *Pessimisme de la jeune génération*, căutînd în tribulațiile inimii și ale spiritului secretul echilibrului moral. Mai mult, o parte dintre naturaliști se desprind acum de vechea grupare, cultivînd o literatură mult mai înclinată spre psihologic. În 1885, Maupassant publicase *Monsieur Parent*, considerat drept o replică ironică la adresa primelor sale povestiri. Sub imperiul acestor mutațiuni, se schimba treptat și gustul marelui public, ajugîndu-se în cel de-al nouălea deceniu ca un scriitor mai mult exotic și superficial ca Pierre Loti să se bucure de primire favorabilă, datorită aparentei înclinații spre aspectele „tragice” ale umanității contemporane¹⁰. Corelat și cu preferința tot mai accentuată pentru romanele engleze ale lui Dickens, Charlotte Brontë și George Eliot, romanul rus pătrunde în acest deceniu în conștiința cititorului european.

Cunoscute deja cu cîțiva ani înainte în Germania¹¹ — unde naturalismul nu se manifestase atît de puternic și programatic ca în Franța și unde elemente și profiluri dostoievskiene vor fi organic asimilate la Thomas Mann, apoi la Franz Kafka, Franz Werfel, Robert Musil și alții —, parte din romanele lui Dostoievski se răspîndesc în deceniul al nouălea mai cu seamă prin tălmăcirile franceze ale lui Humbert (*Umiliți și obidiți* în 1884), V. Derély (*Crimă și pedeapsă* în 1884, *Demonii* în 1886, *Idiotul* în 1887, *Frații Karamazov* în 1888), E. Halpérine (*Omul din subterană* în 1886) ș.a.m.d., alimentînd din plin noul gust al publicului francez: „Cititorul francez nu mai avea în minte decît boieroaice, mujici, fete de stradă, criminali, stareți ocnași, care suferă și se autoflagează cu plăcere pentru a ispăși păcatele lor și pe ale altora”¹² a constatat

⁸ Vezi Ossip-Lourié, *La psychologie des romanciers russes du XIX-e siècle*, Paris, Félix Alcan, 1905, p.172—180; O. J. Bierbaum, *Dostoevsky and Nietzsche*, în *Hibbert Journal*, 1911, no.9, p.823—837; Léon Chestov, *Philosophie de la tragédie: Dostoevsky et Nietzsche*, Paris, Schiffrin, 1926; Ch. Andler, *Nietzsche et Dostoevsky*, în *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, T. I, Paris, Champion, 1930, p. 1—14; Walter G h u y s, *Dostoevski et Nietzsche (Le tragique de l'homme souterrain)*, în *La Lampe verte*, Bruxelles, 1962, no. 2.

⁹ Apud Charles Andler, *lucr. cit.*, p.2.

¹⁰ Cf. Michel Mansuy, *Un modern: Paul Bourget, Annales Littéraires de l'Université de Beçancon*, Vol. 38, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 429.

¹¹ Romanul *Demonii*, spre pildă, apăruse în traducere germană, la Berlin, încă în 1872 (F. M. Dostojewski, *Dämonen. Roman*, Berlin, Deutsches Buch, Germeinschaft, 1872.).

¹² Michel Mansuy, *lucr. cit.*, p. 430.

destul de recent profesorul Michel Mansuy. Traducerile franceze au invadat apoi și țări ca Anglia, Italia, Spania etc.

Dseparte încă de a înțelege marea profunzime și complexitate a romanului rus, tolstoian și dostoevskian, critica franceză este cea care deschide drum exegezei europene asupra acestei literaturi care a mișcat și surprins conștiințele și gusturile. Apar acum lucrări care se doresc imagini de ansamblu: *Grands maîtres de la littérature au XIX siècle* (1885) a lui E. Dupuy, *Histoire de la littérature russe* (1886) a lui L. Sichelr, *Nouvelles études slaves* (1886) a lui Louis Léger, precum și numeroase articole publicate în *Revue des Deux Mondes*, *Journal des Débats* etc. Printre aceste încercări, citata carte a lui Vogüé ocupă locul de frunte. În numele unui *realism* receptat într-o accepțiune mai largă decât cea a tradiției franceze a lui Balzac și, mai ales, Flaubert, Vogüé aduce în atenția Europei universul romanelor realiste ruse ale lui Gogol, Turgheniev, Dostoievski și Tolstoi. Referindu-se la cartea lui Vogüé, Faguet va scrie mai târziu, în 1910: „Succesul ei a fost imens. Niciodată o carte de critică nu s-a bucurat de o asemenea vogă. A creat o modă. Un timp, totul va fi *à la russe*“¹³, iar Erich Tillman, în teza sa de doctorat asupra personalității lui Vogüé: „Dintr-o singură lovitură, Rusia a fost introdusă în Franța“¹⁴. Erich Tillman a observat că *realismul*, prin prisma căruia Vogüé prezintă problematica romanului rus, constituie o entitate mult mai cuprinzătoare decât cea impusă de tradiția realismului ortodox: pe lângă valența de frescă socială, este vizat și universul interior al ființei umane cu înclinații spre pesimism. „Pesimismul constituie consecința finală a unei atitudini spiritualizate a literaturii realiste“¹⁵ constată același Erich Tillman, accentuând și exagerând implicit latura subiectivă a romanelor ruse.

De fapt, fără s-o spună direct, Vogüé afirmă *realismul psihologic* dostoevskian. Capitolul al V-lea din *Le roman russe*, intitulat semnificativ *Le religion de la souffrance*, este rezervat unei ample reliefări a personalității contradictorii a lui Dostoievski și a problematicii sociale și psihologice a creației sale. Departate de a sesiza complexa *filozofie umană* și marea cotitură pe care scriitorul rus o realiza în structura romanului modern, Vogüé, pentru care Dostoievski se remarcă în primul rând prin „înclinația spre studiu vieții reale“,¹⁶ înclinație izvorită dintr-o mare compasiune și înțelegere față de cei umili și numai în aparență declassați, pare a intuit și *neobișnuitul*, concretizat printr-un *pitoresc* cu nuanțe orientale: „Iată că vine Scitul, adevăratul Scit, care va revoluționa toate obișnuințele noastre intelectuale. Cu el, intrăm în inima Moscovei, în acea monstruoasă catedrală a Sfântului Vasili, concepută și pictată ca o pagodă chinezească, ridicată de arhitecți tătari și care adăpostește totuși un dumnezeu creștin“¹⁷. Pentru viconteles franceze creația dostoevskiană se dezvăluie încărcată nu numai de un *realism* superior celui flaubertian, ci și de un inedit *pitoresc*.

Cît de răspîndită devenise în epocă această viziune a lui Vogüé, ne-o mărturisește și masiva lucrare a lui Ossip-Lourié, *La Psychologie des romanciers russes du XIX-e siècle* (1905), ce cuprindea în *Introducere* următoarea afirmație: „Marii romancieri ruși nu sînt simpli reproducători, fotografi ai moravurilor epocii lor, ci creatori intelectuali, introducînd în literatură o nouă manieră de gîndire, avînd în atenția viața și oamenii. Fiecare dintre ei e stăpînit de o dispoziție individuală a imaginației și a spiritului ce guvernează atît viața particulară, cît și cea artistică. Aceasta de-a lungul emoțiilor, sentimentelor, ideilor sale, de-a lungul bucuriilor și durerilor, de-a lungul infinitei mișcări de imagini și concepții pe care le poartă în sine, prin care vede universul“¹⁸. Iar în ce privește viziunea asupra lui Dostoievski, și la Ossip-Lourié apare tendința de a nega valoarea formei literare a romanelor dostoevskiene, opinie ce apare în mai toate exegezele de la întretăierea celor două secole: „Din punct de vedere literar, opera lui Dostoievski este aspră și abruptă; (...). În ultimele sale romane, episoadele sînt atît de stufoase, atît de supraincârcate de desfășurări epice, încît se pierde complet din vedere filonul principal“¹⁹.

¹³ Apud Erich Tillman, *Eugène-Melchior de Vogüé. Seine Stellung in der Geistesgeschichte der Zeit*, Inaugural-Dissertation, Bonn, 1934, p. 12.

¹⁴ Erich Tillman, *lucr. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ E. M. de Vogüé, *Le roman russe*, Paris, Plon, 1897, p. 203.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ossip-Lourié, *lucr. cit.*, p. XIV—XV.

¹⁹ *Ibidem*, p. 192.

Genialitatea scriitorului rus era receptată mai mult prin fondul complex și viabil al ideilor complinit de un „profund sentiment al vieții”²⁰.

Vogüé mai făcuse însă, în *Le roman russe*, și o altă remarcă, extrem de importantă: literatura rusă se apropie ca tonalitate, prin predilecția spre naturi vizionare și printr-o inefabilă relativitate a genialității, mai mult de literaturile de structură anglo-germanică decât de cele de tip romantic (inclusiv cea franceză!)²¹. Această constatare, prezentă în prefața cărții lui Vogüé, explică de altfel și largul ecou de care s-a bucurat *Le roman russe* în Anglia și în S. U. A.

Vogüé însă, păstrându-se în limitele viziunii sale despre un realism mai general și, totodată, mai generos și mai uman, nu a tins niciodată spre depășirea acestei optici *puriste*. Aprecierile lui Vogüé vor domina conștiința literelor europene în ultimul deceniu al veacului trecut și, în genere, întreaga epocă din pragul primei conflagrații mondiale. A atras însă atunci, la 1886, atenția asupra unei posibile analogii între literatura rusă și literaturile anglo-germanice, ceea ce la cercetarea actuală a facilitat o concluzie fundamentală: existența structurală a unui profunde simbioze realism-romantism la scriitori ca Dickens, Gogol, Dostoievski, George Eliot etc. Tot mai des este vehiculat, în ultimii ani, conceptul *realism romantic*, romanele dostoievskiene oferind cercetătorilor argumentul suprem²².

Astăzi se poate afirma, pe bună dreptate că tocmai lucrarea lui Vogüé a fost cea care a descoperit, în genere, publicului european cuprinzătorul tezaur uman al romanului rus. Deși *Le roman russe* n-a apărut în traducere engleză decât în 1913 (există însă o mai timpurie ediție americană, publicată la Boston încă în 1887), cartea lui Vogüé era deja cunoscută în Anglia, mai cu seamă capitolul *La religion de la souffrance* — indubitabilă sursă de inspirație pentru articole apărute în periodice engleze.²³

Le roman russe a provocat de fapt în Anglia și în Statele Unite constatarea existenței a două tipuri de *realism*: cel rus (mai apropiat de sensibilitatea anglo-germanică, mai spiritualizat și mai înclinat spre suferințele omenești) și cel francez — mai rațional, mai rece și mai scientist. Încă în 1869, o cronică publicată în *North British Review* pe marginea *Lizei* lui Ralston, observa că povestirile rusești ale lui Turgheniev oferă englezilor un „refreshing contrast” dată de „cynical sensuality” a francezilor.²⁴ Putem afirma astăzi, din perspectiva timpului și prin prisma evoluției prozei europene a veacului nostru, că tocmai acest *realism*, receptat atât de scriitori, cât și de critici într-o accepțiune mai complexă și mai generoasă — neexcluzând nici sinuoasele *stări* de conștiință —, venind nu să nege, ci să inobileze, să umanizeze, aceea atmosferă „decadentă” de la răscrucea a două mari veacuri, a alimentat masiv și chiar a revoluționat formula romanului. Tot prin prisma acestui realism mai profund și mai psihologic, se explică și aproape imediatul răsunet pe care l-a avut Dostoievski și în conștiința literară a Italiei, după apariția cărții lui Vogüé. Astfel, în 1892, când Luigi Capuna publica în numărul 17 al revistei *Tavola rotonda*, articolul său asupra lui *Giovanni Episcopo* al lui D'Annunzio, Dostoievski era deja o fizionomie literară familiară cercurilor intelectuale italiene, tocmai prin intermediul lucrării *Le roman russe*. D'Annunzio însă, pe lângă bizara și contradictoria psihologie a personajelor dostoievskiene, s-a simțit atras și de un element propriu-zis de structură literară: monologul interior, procedeu care va face carieră în proza italiană a secolului al XX-lea. În zilele noastre, critica italiană constată, desigur „après la lettre”, că „*Giovanni Episcopo* al lui D'Annunzio, scris în 1891 și publicat în 1892, prezintă similitudini cu unele povestiri ale lui Dostoievski, ceea ce, în afară de faptul că nu lasă dubii asupra derivării, relevă și cât de puternică a fost asupra lui D'Annunzio atracția formulei monologului interior dostoievskian”²⁵. După *Giovanni Episcopo*, și alte mari romane ale lui D'Annunzio ca *L'Innocente* (1891) și *Il Fuoco* (1900) vor asimila elemente dostoievskiene. Astfel, ceea ce a însemnat pentru Franța cartea lui Vogüé, va semni-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Vezî E. M. de Vogüé, *lucr. cit.*, p. XXXVIII.

²² Cf. Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965.

²³ Cf. Gilbert Phelps, *The Russian Novel in English Fiction*, London, Hutchinson's University Library, 1956, p. 35.

²⁴ *Apud* G. Phelps, *lucr. cit.*, p. 36.

²⁵ Anna M. V. Guarnirei Ortolani, *Saggio sulla fortuna di Dostoevski in Italia*, Padova, CEDAM, 1947, p. 3.

fica pentru Italia însăși creația literară a lui D'Annunzio din ultimul deceniu al secolului trecut, creație însoțită adesea de comentariile pertinente ale lui Capuana.

Până în anii 1926/30 când, în Occident, va apare o tendință de discreditare a creațiilor dostoevskiene — astfel, Edmund Gosse va scrie în 1926 despre Dostoevski: „El constituie cocaina și morfina literaturii moderne”²⁶ —, noua structură, ca și profunzimea umană și filozofică a romanului dostoevskian vor fi deja bunuri definitiv cîștigate pentru literatura modernă. Dostoevski nu va mai fi doar o *modă*, alimentată de ineditul „suflet rus” sau de pitorescul culorii locale (a Petersburgului și a Moscovei), ci una dintre formulele fundamentale în a concepe literatura autentică. Mai cu seamă, începînd cu anul 1912 în Anglia — anul în care apare traducerea *Fraților Karamazov* și lucrarea lui J. A. Lloyd, *A Great Russian Realist*, la care se adaugă anul 1916 ce aduce apariția cărții lui J. Middleton Murry, *Dostoevsky, A Critical Study* —, și cu anul 1923 în Franța, an ce a marcat apariția cunoscutului eseu al lui André Gide, Europa începe să intuiască și să descopere acuitatea dilemelor morale, a destinelor dramatice și complexitatea psihologică a universului uman dostoevskian, deschizînd drum marilor exegeze, implicit marilor confruntări de opinii ale unor Șestov, Berdiaev, Virginia Woolf, Mihail Bahtin, V. I. Kiprotov, George Steiner, Romano Guardini, Anna M. V. Guarnieri-Ortolani, Johannes van der Eng, Ernest Joseph Simmons, Donald Fanger, Temira Pachmus ș.a.m.d. Astăzi încă, la nouăzeci de ani de la moartea sa, Dostoevski se mărturisește a fi un DESTIN departe de împlinirea și receptarea totală.

CORNELIU NISTOR

NOTE ASUPRA SUBSTANTIVĂRII ADJECTIVULUI ÎN LIMBA ENGLEZĂ CONTEMPORANĂ

Substantivarea adjectivului reprezintă un caz particular de conversiune sau schimbare a valorii gramaticale. Se formează un substantiv nou dintr-un adjectiv existent în limbă, fără adăugarea vreunui element de derivare. Deși substantivarea adjectivului este o problemă legată în primul rînd de vocabular, constituind un mijloc important de îmbogățire a acestuia pe baze proprii, ea nu este tratată în cursurile de lexicologie a limbii engleze sau în tratatele asupra formării cuvintelor în limba engleză. Astfel R. S. Ginzburg, în capitolul asupra conversiunii din lucrarea sa¹, nu tratează formarea de noi substantive din adjective, iar H. Marchand în amplul său studiu despre formarea cuvintelor în limba engleză², nu consideră decît formarea de verbe din substantive, de tipul *bridge* (vb.) din *bridge* (subst.), formarea de verbe din adjective, de tipul *idle* (vb.) din *idle* (adj.), formarea de verbe din particule, de tipul *out* (vb.) din *out* (particulă) și formarea de substantive din verbe, de tipul *look* (subst.) din *look* (vb.).

În gramaticile limbii engleze se întîlnește, de obicei, un paragraf dedicat substantivării adjectivelor, în cadrul capitolului despre substantiv sau adjectiv. O. Jespersen³ și A. Bădescu⁴ prezintă numai exemple de adjective substantivate. O clasificare a acestora în adjective substantivate total și parțial găsim la L. D. Levițchi⁵ și M. A. Ganshina și N. M. Vasilevskaya⁶. Cri-

²⁶ Vezi G. Phelps, lucr. cit., p. 173.

¹ R. S. Ginzburg, et al, *A Course in Modern English Lexicology*, Higher School Publishing House, Moscow, 1966, pp. 157—172.

² H. Marchand, *The Categories and Types of Present-day English Word-Formation. A Synchronic-Diachronic Approach*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1969, pp. 359—386.

³ O. Jespersen, *Essentials of English Grammar*. London, G. Allen Unwin Ltd., 1966, p. 80.

⁴ A. Bădescu, *Gramatica limbii engleze*, București, Editura Științifică, 1963, p. 90.

⁵ L. D. Levițchi, *Limba engleză contemporană. Morfologie*, București, Editura didactică și pedagogică 1970, pp. 21—23.

⁶ M. A. Ganshina, N. M. Vasilevskaya, *English Grammar*, Higher School Publishing House, 1964, pp. 87—90.

terile folosite de autorii citați pentru această clasificare sînt diferite și contradictorii. Apar inconsecvențe în cadrul aceleiași clasificări. În cele ce urmează ne vom ocupa, pe scurt, de aceste clasificări.

M. A. Ganshina și N. M. Vasilevskaya consideră că adjectivele substantivate total (*wholly substantivized adjectives*) sînt acele cuvinte care au toate caracteristicile substantivului, și anume: terminația — (e)s la plural, desinența 's a cazului posesiv și posibilitatea de a fi precedate atît de articolul hotărît cit și de cel nehotărît ⁷. Cu alte cuvinte, se cere adjectivului substantivat total să aibă paradigma completă a substantivului individual (*countable noun*) și caracteristicile distribuționale ale acestuia. Pentru exemplificarea adjectivelor substantivate total autorii dau următoarele grupe: a) substantive de tipul: *a native, a relative, a savage, a criminal, etc.*; b) substantive denumind națiuni: *a Russian, an American, a Norwegian, a Chinese, a Swiss* etc și nume de limbi: *Russian, Norwegian, English, etc.*; c) substantive nume de culori: *grey, yellow, etc.* ⁸. Este ușor de observat că substantivele din grupa c și unele substantive din grupa b (*a Chinese, a Swiss* și *Russian, Norwegian, English* ca nume de limbi) nu satisfac toate condițiile stabilite chiar de autori ca fiind necesare pentru substantivarea totală a unui adjectiv. Aceiași autori consideră ca fiind adjective substantivate parțial (*partially substantivized adjectives*) acelea care sînt precedate numai de articolul hotărît, nu au terminația pluralului și nu pot fi folosite la cazul posesiv ⁹. Deci autorii consideră că un adjectiv este parțial substantivat atunci cînd îi lipsește paradigma completă a substantivului individual și posedă numai o parte din caracteristicile distribuționale ale acestuia. Se dau următoarele grupe de adjective substantivate parțial: a) *the young, the deaf and dumb, the sick, the poor, etc.*, cuvinte care au înțeles colectiv de plural și la singular nu pot fi folosite decît cu un termen determinat: *a rich man*; b) *the useful, the beautiful, etc.*, cuvinte care exprimă noțiuni abstracte, nu pot avea forma de plural și nu pot fi folosite la cazul posesiv; c) adjective parțial substantivate ce apar în diferite expresii idiomatice: *the negative* în expresia *to answer in the negative*, *the quick* în expresia *to the quick*, *dead* în expresia *at dead of night, etc.*; d) comparative sau superlative parțial substantivate în anumite expresii: *the better* în *to get the better of something*, *the best* în *for the best* etc. ¹⁰

L. D. Levițchi ¹¹ împarte adjectivele total substantivate în trei categorii:

a) cele care pot fi folosite la singular și la plural și pot deci fi asimilate cu substantivele individuale: *native, representative, exponent, Romanian* etc.;

b) cele care pot fi folosite numai la singular (și pot deci aparține altor clase de substantive, în afara celor individuale): *the present, the past, the future: Romanian* (limba română): *red*; *the new, the beautiful* etc.;

c) cele care pot fi folosite numai la plural sau au sens de plural: *the English*; *the poor the rich*; *the moderns, the ancients*; *sweets, bitters*.

Observăm în această clasificare că în grupa c) substantivele *the moderns, the ancients, sweets* se deosebesc în mod radical de *the poor, the rich, the English*, întrucît ele pot fi folosite și la singular, cu articolul nehotărît ¹². Autorul la care ne referim consideră ca fiind adjective parțial substantivate numai acele care apar în expresii idiomatice: *in general, in particular, in the main, to the utmost* etc..

Constatăm în clasificările care apar în cele două lucrări citate deosebiri izbitoare în reparțizarea adjectivelor total și parțial substantivate. Numai adjectivele substantivate care apar în expresii idiomatice sînt încadrate, în ambele lucrări, în categoria adjectivelor parțial substantivate.

În cele ce urmează ne propunem formularea unor criterii consecvente de clasificare a adjectivelor substantivate. În acest scop, considerînd substantivarea adjectivului ca un caz particular

⁷ *Ibid.*, pp. 87—88.

⁸ *Ibid.*, pp. 89—90

⁹ *Ibid.*, p. 88

¹⁰ *Ibid.*, pp. 88—89

¹¹ L. D. Levițchi, *op. cit.*, p. 22

¹² Cf. *Collins New English Dictionary*, Collins, London and Glasgow, 1967; *ancient* n. an aged or venerable person; one who lived in olden times; *modern* n. a person living in modern times; one who is up-to-date in outlook and ideas; *sweet* n. a sweet substance; a sweet meat; a sweet dish, a pudding, tart or other dish served as a desert; *darling*.

de conversiune, vom porni de la definirea conversiunii în felul următor¹³: conversiunea reprezintă un procedeu de formare a unui cuvânt nou, aparținând unei alte părți de vorbire, fără adăugarea vreunui element de derivare. Cuvântul astfel format va avea paradigma și caracteristicile distribuționale ale părții de vorbire căreia îi aparține. În virtutea definiției enunțate un adjectiv substantivat total trebuie să îndeplinească două condiții: a) să aibă paradigma completă a substantivului și b) să poată fi precedat de determinanții substantivului. Dar aceste condiții necesită o specificare importantă, deoarece se știe că în limba engleză există clase de substantive care nu dețin paradigma completă a substantivelor individuale și clase de substantive care nu pot fi precedate de toți determinanții caracteristici substantivelor individuale.

În consecință, celor două condiții formulate mai sus le adăugăm următoarele specificări: adjectivul substantivat total trebuie să aibă paradigma care caracterizează clasa de substantive căreia îi aparține și să poată fi precedat de determinanții specifici clasei de substantive din care face parte. Adjectivul substantivat parțial nu va avea paradigma completă a clasei de substantive din care face parte sau va avea unele caracteristici distribuționale diferite de ale acestei clase.

Conform condițiilor enunțate mai sus vom încadra în rîndul adjectivelor substantivate total următoarele categorii:

a) Substantivele care aparțin clasei substantivelor individuale nume de ființe: *a native, a realtitee, a Romanian, an American, a Greek, an ancient, a modern, an exponent* (persoană);

b) Substantivele care aparțin clasei substantivelor individuale nume de lucruri: *an exponent* (în algebră), *yellow, green*;

c) Substantivele care aparțin clasei substantivelor individuale de tipul *sheep, deer: a Swiss, a Chinese*;

d) Substantivele care aparțin clasei substantivelor neindividuale abstracte (*abstract uncoun- tables*) de tipul *history, geography: Romanian, English, Norwegian* (nume de limbi).

Vom considera adjective substantivate parțial următoarele categorii:

a) Cuvintele care fac parte din subdiviziunea substantivelor colective cunoscută sub numele de „nouns of multitude” de tipul *police, clergy: the rich, the poor, the young*. Ele au fost încadrate în această subdiviziune pe baza unor caracteristici comune pe care le au cu aceste substantive și anume: imposibilitatea folosirii lor la forma de plural și necesitatea folosirii unui determinat atunci cînd sînt precedate de articolul nehotărît (cf. *a policeman — a rich man*). Dar ele diferă de clasa substantivelor din care fac parte prin paradigmă, neavînd desinența cazului posesiv, și prin distribuție, deoarece pe de o parte folosirea lor fără articolul hotărît le transformă în adjective și pe de altă parte folosirea lor cu determinanți numerici este imposibilă (cf. *(the) police* dar *rich*; *20 police* dar **20 rich*).

b) Cuvintele care aparțin clasei substantivelor abstracte de tipul *beauty, usefulness: the beautiful, the useful*. Ele au fost încadrate în această clasă pe baza unor caracteristici comune: aceeași paradigmă și imposibilitatea folosirii lor la plural. Aceste cuvinte diferă de clasa de substantive din care fac parte prin distribuție: folosirea lor fără determinanțul *the* le transformă în adjective, spre deosebire de substantivele abstracte la care folosirea articolului este determinată de context (cf. *the beautiful* dar *(the) beauty*).

Pentru stabilirea gradului de substantivare al adjectivelor care apar în expresiile idiomatice, este necesară o analiză a fiecărui caz în parte. Vom ilustra această afirmație cu cîteva exemple. În expresia *to answer in the negative, the negative* este un adjectiv parțial substantivat care aparține clasei substantivelor abstracte, dar spre deosebire de acestea nu poate fi lipsit de determinanțul *the*. În expresia *he is a bundle of negatives, negatives* este un adjectiv substantivat total, care intră în clasa substantivelor individuale și are aceleași caracteristici distribuționale și aceeași paradigmă ca și acestea și același lucru se poate afirma despre *negatives* în expresia *two negatives make an affirmative*.

GALINA SALAPINA ȘI MARIANA POPA

¹³ Cf. I. V. Arnold, *The English Word*, Moscova — Leningrad, 1966, p. 181; R. S. Ginzburg, et al, *op. cit.*, pp. 157—161; H. Marchand, *op. cit.*, p. 359; A. I. Smirnițkii, *Leksikologhîa angliiskogo iazyka*, Moscova, 1956, p. 71.

VALORI ALE PARTICIPIULUI TRECUT ÎN LIMBA FRANCEZĂ

Noțiunile de prezent și trecut care se opun în cadrul sistemului de referință temporală, aplicate celor două forme ale participiului, nu cuprind toate aspectele opoziției dintre participiul prezent și participiul trecut. Dacă între *je viendrais* și *serais venu* nu există decât o diferență de timp ca între *que je vienne* și *que je sois venu*, între *ouvrant* și *ouvert* există mai mult decât o diferență de referință temporală.

a) Participiul *ouvrant*, numit prezent, nu exprimă un prezent, adică momentul în care se desfășoară vorbirea, ci o acțiune concomitentă cu aceea a verbului principal. Participiul trecut, poate într-adevăr să exprime un trecut în „*un homme blessé*” — *qui a été blessé*, dar în *un homme aimé* — *que l'on aime*, ideea de trecut lipsește. Deci, participiul trecut poate exprima și ideea de trecut, căci el nu exprimă numai această idee, în timp ce participiul prezent exprimă, pe planul referințelor temporale, numai ideea de concomitență. În cazul când participiul trecut exprimă cu adevărat un trecut, nu prin participiul prezent se realizează opoziția trecut-prezent.

Je l'ai vu assis sur l'herbe.

Je l'ai vu s'asseoir sur l'herbe.

b) Participiul prezent al verbelor tranzitive directe admite un complement direct ca T_1 într-o sintagmă:

— *chantant une chanson* (unde *chantant* = T , *une chanson* = T_1), deci el își păstrează caracterul activ și tranzitiv. Participiul trecut al verbelor tranzitive directe nu admite un complement direct ca T_1 într-o sintagmă în care participiul trecut este întrebuințat singur, fără auxiliarul *avoir*. Prin imposibilitatea de a avea un complement direct ca T_1 într-o sintagmă, participiul trecut are un caracter cu totul special, în raport cu celelalte moduri. Când se definește noțiunea de verb tranzitiv prin capacitatea de a avea un complement direct, această definiție se referă la toate modurile, cu excepția participiului trecut. Participiul trecut nu admite ca T_1 într-o sintagmă nici un complement direct, nici un complement indirect. S-ar putea vorbi, deci, nu numai de verbe intransitive și tranzitive, ci și de moduri tranzitive și intransitive, de vreme ce participiul trecut rupe sistemul tranzitivității și se constituie ca element aparte, nesupus tranzitivității? Un tranzitiv direct sau indirect devine intransitiv la participiul trecut: *donné* se comportă ca *sorti* în privința capacității de a avea un complement de obiect, direct sau indirect.

Se remarcă cu privire la cele două feluri de complement de obiect că diferența dintre ele dispare în formele adjectivale ale participiului trecut: „*pour une des formes du paradigme des verbes, à savoir le participe passé, la différence entre objet direct et objet indirect se trouve neutralisée dans les emplois épithétiques.*”

Ainsi

discuté, satisfait

corespondent indifféremment à

discuter — discuter de — discuter sur

satisfaire — satisfaire à

de même *répondu* correspond à *répondre à* dans l'emploi épithétique: *lettres répondues*¹.

Noțiunea de verb tranzitiv este strâns legată de aceea de pasiv, de vreme ce numai verbele tranzitive admit transformarea pasivă. Participiul trecut nu se supune tranzitivității, dar admite ideea de pasiv (un *enfant aimé* par sa mère).

Noțiunile de *intransitiv* și de *pasiv*, opuse și incompatibile împreună, nu mai sînt în raport de disjuncție logică atunci când e vorba de participiul trecut.

Participiul trecut poate avea un complement direct când formează, cu auxiliarul *avoir*, un timp compus, ceea ce M. Bréal numește schimbarea participiului pasiv în participiu activ.

„La contagion fournit, je crois, la véritable explication d'un fait de langue française qu'a beaucoup occupé les grammairiens: le changement du participe passif en participe actif

¹ Andréas B l i n k e n b e r g, *Le problème de la transitivité en français moderne*, Copenhague, 1960 p. 49.

Dans ces phrass : „J'ai reçu de mauvaises nouvelles. J'ai pris la route directe“ — *reçu*, *pris* ont aujourd'hui le sens actif qu'ils doivent au voisinage de l'auxiliaire *avoir*. La preuve qu'ils ont reçu le sens actif, c'est qu'en langage télégraphique, je dirai : Reçu de mauvaises nouvelles. Pris la route directe“.²

Se poate obiecta că sensul activ al participiului trecut din limbajul telegrafic nu este concludent, de vreme ce în același limbaj *reçu* poate însemna și *j'ai été reçu*, după cum remarcă Le Bidois

„Mais le même langage fournirait aussi bien la preuve qu'ils peuvent avoir aussi le sens passif : le candidat qui télégraphie simplement „Reçu“, le voleur, qui à ses complices se bornerait à dire „Pris“ témoignent clairement que ces participes sont loin de s'être perdus leur sens passif originel. Ce sont en réalité, des formes verbales de valeur neutre pour ce qui est de la voix et du temps“.³

c) În afară de limbajul telegrafic, participiul trecut poate avea uneori, dar rar, un sens activ (un enfant dissimulé=un enfant qui dissimule) și, la rindul său, participiul prezent poate avea, tot numai în anumite situații, un sens pasiv: *une couleur voyante* este *culoarea care se vede*, dar nu tocmai o *culoare văzută*. Aurélien Sauvageot, după ce a remarcat imposibilitatea de a distinge sensul pasiv de cel activ al deverbativelor (la libération de Paris=a été libéré? s'est libéré lui — même?) afirmă că participiile prezente se comportă la fel și dă exemplele următoare: *une rue passante*, *une rue bruyante*, *un marchand ambulante*⁴. Ultimul exemplu (un marchand ambulante) permite o discuție: verbul *ambuler* nu există în limba franceză modernă și, dacă un asemenea verb ar exista, tot nu s-ar putea vorbi de caracterul pasiv al participiului prezent, deoarece ar fi vorba de un verb de mișcare și deci, intransitiv.

d) Participiul prezent admite categoria gramaticală de diază: *lavant*, *étant lavé*, (*me*, *te*, *se*) *lavant*. Participiul trecut are un sens pasiv prin el însuși, fără a mai suferi transformarea pasivă. Cît despre diaza reflexivă, datorită căreia participiul prezent, deși mod nepersonal, poate da totuși o indicație asupra persoanei, ea nu afectează participiul trecut, care, arătînd o stare, este indiferent în privința persoanei. Inexistența formei pronominale la participiul trecut șterge diferența care există între noțiunea de *stare* și *acțiune*. Starea care rezultă din acțiunea de a *spăla* sau a *se spăla* este exprimată prin aceeași formă, *spălat*.

e) Participiul fiind o formă verbală și adjectivală în același timp (mi-verbale, mi-adjective)⁵ participiul prezent și participiul trecut au ca element comun contingența lor cu adjectivul.

P. Présent a/ Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids (Lamartine).

B/ Les grands chars gémissants qui reviennent au soir (V. Hugo).

P. Passé a/ Des charpentiers venus de Saint-Malo sciaient à terre les branches vertes (Chateaubriand)

b/ J'ai vu le vase brisé.

Dacă în ex. a) participiul trecut, se poate presupune existența verbului *étant* (des charpentiers étant venus) sau propoziția relativă *qui étaient venus*, în ex. b), participiul trecut este legat direct de numele pe care îl califică, cum ar face-o un adjectiv, dar el nu-și pierde totuși valoarea sa verbală. Se poate vorbi de un *vas spart* pentru că cineva l-a spart, deci *spart* este rezultatul acțiunii de a *sparge*. Participiul trecut, chiar și atunci cînd are valoare de adjectiv, este un verb, dar un verb cu funcție de termen secundar. Pentru ca un *vas* să fie *spart*, trebuie să-l spargă cineva. Să *spargă* verb-acțiune îndeplinește, ca verb, funcția de termen principal.

² Michel Bréal, *Essai de sémantique* (Science des significations) Librairie Hachette Paris 1899 p. 224

³ G. et F. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne* vol I Editions A. et J. Picard et C-e, Paris 1968 p. 474

⁴ Aurélien Sauvageot, *Portrait du vocabulaire français*. Librairie Larousse Paris, p. 145

⁵ René GeorGIN, *Guide de Langue française* Editions André Bonne, Paris, 1969, p. 145.

Participiul trecut prezintă o dublă incidență: el este incident cu substantivul (pentru ca vasul să fie *spart*, trebuie ca *vasul* să existe)⁶ și cu verbul-acțiune (pentru ca o stare să existe, trebuie ca acțiunea din care rezultă, să existe). Se impune concluzia că și atunci când participiul trecut are o valoare precisă de adjectiv, valoarea verbală a acestui mod nu dispăre.

Participiul prezent-adjectiv are o valoare adjectivală mai acuzată în cazurile în care verbul prezintă o formă specială pentru verb și alta pentru adjectiv (*négligeant*, *négligent*).

f) Participiul prezent nu are, în raport cu verbul *être*, aceeași distribuție ca participiul trecut.

Participiul prezent-verb nu poate fi distribuit după verbul *être*, așa cum poate fi distribuit participiul prezent-adjectiv. Distribuția formei în *-ant* după verbul *être* este o operație care permite definirea adjectivului verbal.

Forma în *-ant* precedată de *être*=adjectiv verbal.

Forma în *-ant* care nu poate fi precedată de *être*=participiu prezent-verb.

Participiul trecut, în ciuda dublului său sens de adjectiv și de verb, nu cunoaște această dihotomie. El poate fi întotdeauna distribuit după verbul *être*.

2. Participiul trecut întrebuințat singur

(1) stabilește o relație temporală

(2) este în afara oricărei relații temporale

(1) Relația temporală, prin raportarea la verbul principal, poate fi de anterioritate și de simultaneitate.

— relația temporală de anterioritate

Ex. a) Le corps du concierge *isolé*, il a téléphoné à Richard.

b) Le soir venu, il *partit*.

c) Dès la porte franchie, une sensation de fraîcheur accompagne la demi-obscureté⁷.

În aceste exemple, cu toate că prop. a poate admite și pe *il* ca subiect al participiului, modul în discuție este independent de subiectul propoziției principale. Care este funcția sintactică a numelui pe lângă care se găsește participiul trecut în aceste propoziții participiale?

Dacă e vorba de un verb intransitiv, numele este în mod cert, subiect (Le soir venu, il *partit*-Le soir étant venu, il *partit*, sau Quand le soir fut venu, il *partit*). Dacă verbul e tranzitiv, e posibilă o dublă interpretare:

Le corps du concierge *isolé* — 1. Le corps du concierge a été *isolé*.

2. On a *isolé* le corps du concierge.

Sensul pasiv al soluției 1, conferă sintagmei *le corps du concierge* funcția de sintagmă nominală subiect. Sensul activ al soluției 2, conferă aceluiași grup funcția de sintagmă nominală-obiect. Rezultă din această că într-o propoziție participială participiul trecut dobândește capacitatea de a avea un complement direct și că, prin urmare nu se mai opune tranzitivității? În capitolul precedent, am arătat că *tranzitivitate* și *participiu trecut* sînt în disjuncție logică și deci, cunosc o distribuție complementară. Noțiunile de *tranzitivitate* și *transformare pasivă* sînt în raport de conjuncție logică, dar în cazul unei singure paradigme verbale, participiul trecut, între cele două noțiuni se stabilește un raport de disjuncție logică. Din cauza situației speciale a participiului trecut într-o propoziție participială, s-ar putea susține ideea existenței unui raport de interferență între noțiunile discutate?

Afirmatia Gramaticii Larousse, că participiul trecut în construcțiile participiale este independent de subiectul principalei poate fi parțial pusă sub semnul îndoielii.

În exemplele

1) Le travail fini, elle *partit*.

2) L'enfant arrivé, elle *partit*,

⁶ Le substantif est un terme primaire: la substance du substantif est incidente à elle-même (chat ne peut se dire que d'un chat); l'adjectif est un terme secondaire incident à lui-même (blanc ne peut se dire de quelque chose qui est blanc) de Bernard Potier, *Systématique des éléments de relation*, Paris Librairie C. Klincksiek, 1962, p. 49.

⁷ Ex. a și c din Grammaire Larousse du français contemporain, p. 377.

se remarcă că substantivul *le travail* nu este compatibil, în funcție de subiect, cu verbul *finir* (la diateza activă) și tot *elle* subiectul verbului *partit*, este și subiectul verbului *finir* la participiu, deci, acest participiu, *fini*, nu este independent în raport cu subiectul verbului principal. În ex. 2, nu există incompatibilitate, ca relație predicativă, între substantivul *l'enfant* (subiect) și verbul *arriver*. Acest participiu este într-adevăr independent față de subiectul verbului principal. Afirmatia din Gramatica Larousse trebuie restrinsă la nivelul verbelor intransitive. Subiectul propoziției principale poate îndeplini funcția de subiect pentru participiul unui verb tranzitiv, dacă se poate stabili o relație predicativă între cele două elemente.

În cele două exemplare date de Grammaire Larousse:

1) Le corps du concierge isolé, il a téléphoné à Richard,

2) La porte franchie une sensation de fraîcheur accompagne....

sînt două situații diferite:

Verbul *isolé* admitînd un subiect de tipul animat, acest subiect ar putea fi și subiectul verbului principal, deci o relație predicativă este posibilă, în timp ce *franchie*, cu toate că verbul *franchir* este tot tranzitiv, este independent față de subiectul propoziției principale, pentru că acest verb admite un subiect de tipul animat, iar subiectul propoziției principale, *une sensation* este din categoria obiectelor nefînsuflețite — *Relația temporală de simultaneitate* nu pune probleme deosebite.

Assis sur l'herbe il regardait droit devant lui.

2. Participiul trecut întrebuițat singur, în afara oricărei relații temporale are valoarea de adjectiv și exprimă numai starea.

Ex. a/ C'était sa tête alourdie par le sommeil. (A. Daudet)

b/ ... leurs floraisons dorées, bleues et rouges (A. Dhôtel)

c/ ... une sorte de vallon fermé de toutes parts, envahi par les plantes (A. Dhôtel)

d/ ... un pot de vin tout parfumé (A. Daudet)

În ex. a funcția verbală coexistă cu cea adjectivală. Din cauza complementului de agent (par le sommeil) participiul are un sens pasiv (le sommeil a alourdi sa tête) și deci, un caracter verbal destul de pronunțat, de vreme ce noțiunea de *passiv* se aplică în primul rînd la verb. În ex. b participiul, *dorées* indică numai o stare, o calitate, ca cele două adjective cu care se găsește în raport de coordonare. El își pierde orice caracter verbal prin imposibilitatea de a imagina un agent al acțiunii al cărei rezultat să fie participiul în cauză. În ex. c primul participiu are o valoare adjectivală, al doilea însoțit de un complement de agent, valoare adjectivală + valoare verbală. Se remarcă că cele două participii, în ciuda caracterului lor diferit (1. adjectiv, 2. adjectiv + verb) sînt în raport de coordonare. *Fermé* ca și *parfumé* (ex. d) pot avea un complement de agent dar nu în aceste contexte, unde orice idee de agent este exclusă, ca și aceea de acțiune. Nu e prezintă decît ideea de calitate.

Le Bidois explică după cum urmează, valoarea verbală a participiului în „j'ai un trésor caché“.

„Lorsqu'on dit 'j'ai un trésor caché' ce que l'on donne avant tout à penser, c'est l'idée de possession, celle d'un trésor appartenant au sujet parlant. *Caché*, dans cette vue, a bien l'apparence de n'être qu'une épithète propre à caractériser le trésor, ce participe semble, au moins sous le rapport grammatical, ôtre le simple équivalent d'un adjectif quelconque (tel que serait *considérable*, *précieux*, ou tout autre qualificatif analogue). De son côté l'élément verbal j'ai ne se présente là que comme le présent d'avoir. Tel est — ou tel peut très bien être — pour la pensée, le premier aspect des choses. Que si, à un second moment, l'attention s'attache au mot *caché* et en pèse le sens, alors son vrai caractère, sa valeur réelle se découvre à l'esprit; il n'y voit plus simplement un adjectif, mais un verbe, et qui énonce deux choses distinctes: une action faite par quelqu'un et que quelque chose a subi; en somme une action d'un caractère passif. Cette action, quand s'est-elle faite? évidemment dans le passé, si j'ai un trésor caché, c'est que ce trésor fut par moi (ou par n'importe qui) caché antérieurement.⁸

Cu toate că pentru exemplul dat de Le Bidois, această explicație este cu totul convingătoare, ea nu poate fi generalizată.

În exemplele *vin parfumé*, *floraison dorée*, *vallon fermé* nu se poate concepe existența cuiva care să fi parfumat vinul, să fi aurit înflorirea sau să fi închis valea. Ideea de acțiune, strîns

⁸ G. et R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, Vol. I., Edition A. et J.s Picard et C-ie, Paris, 1968, p.414.

legată de aceea de agent, este absentă în aceste trei exemple. Numai starea, sau, mai degrabă calitatea, interesează. Toate aceste exemple conțin verbe tranzitive și toate verbele tranzitive au această proprietate de a cumula o valoare adjectivală și verbală sau de a prezenta numai una adjectivală la participiul trecut. Verbele transitive indirecte nu au toate această proprietate.

Se poate spune: un homme arrivé depuis peu,

Un rêve enfui,

un homme assis sur une pierre.

Dar nu :

*un homme allé

*un homme dormi

*un danger fui

*un effort pu

*un effort fallu

*un homme plu (plaire)

*un homme plu (pleuvoir)

*un homme ri

*un homme tremblé

*un homme nui etc.

A. Blinkenberg remarcă, în acest sens „La plupart des verbes indirectement transitifs restent plutôt réfractaires à l'emploi du participe comme épithète”⁹.

E. A. Referovskaia et A. K. Vasilova explică acest fenomen prin caracterul imperfectiv al verbelor al căror participiul trecut nu poate funcționa ca atribut adjectival¹⁰.

Locul participiului — atribut adjectival — lu toată funcția sa adjectivală, participiul atribut nu admite, ca adjectivul o marcă de poziție indiferentă, înainte sau după substantiv. Participiul trecut urmează întotdeauna cuvântul determinat. Este ceea ce Lucien Tesnière numește „ordre descendant” sau „centrifuge accusé”¹¹. În timp ce adjectivul în limba franceză pe lângă ordinea centrifugă (cheval blanc) admite și o ordine centripetă (brave homme) participiul trecut nu admite decît această poziție — lettre lue. Această marcă de poziție acordă participiului trecut o mai pronunțată independență semantică, căci, după observația aceluiași lingvist „dans un homme brave chaque élément garde son indépendance, le sens du groupe correspondant à la somme des éléments composants, tandis que dans un brave homme on a un mot sémantiquement nouveau”¹². După ce a fost citat L. Tesnière, se cuvine să precizăm că lingvistul francez nu încadrează participiul trecut printre elementele morfologice care au o valoare adjectivală (ca : tel, mon, trois, quel)¹³.

ECATERINA RADOSLAV

GRUPUL LEXICO-SEMANTIC AL ADJECTIVELOR CROMATICE ÎN LIMBA RUSĂ

Ideea studierii lexicului ca sistem a apărut odată cu elaborarea de către J. Trier a teoriei cîmpurilor lexico-semantice în lucrarea sa „Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes” (Heidelberg, 1931). Această teorie a fost dezvoltată ulterior de lingviști de seamă ca, de exemplu, Karl Reuning, S. Ohman, St Ullmann, R. Hallig, W. Vartburg, G. Matoré și alții. Esența acestei teorii constă în aceea că, în cadrul unui cîmp lexico-semantic, cuvintele se află

⁹ A. Blinkenberg, *Le problème de la transitivité en français moderne* Copenhague 1960, p. 44

¹⁰ E. A. Referovskaia și A. K. Vasilova, *Essai de grammaire française* ., p. 164.

¹¹ Lucien Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale* p. 23., Paris, 1966

¹² *Idem, ibid.*, p. 149.

¹³ Lucien Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale.*, chap. 35, Paris, 1966, p. 68—71.

în raport de interdependență, primind o determinare noțională internă¹. Când se pune problema evidențierii legăturilor interne în sistemul semantic al limbii, a stabilirii structurii și legăturilor specifice semantice ale acestuia, — arată A. A. Ufimțeva, — este necesară cercetarea grupurilor lexico-semantice ale cuvintelor².

Unul dintre grupurile lexico-semantice care au atras atenția multor semasiologi de seamă este grupul adjectivelor cromatice³. Aceste studii⁴ constituie o cercetare a acestui grup tematic fie pe plan diacronic, fie pe plan sincron în cadrul unei limbi date sau comparativ în două limbi diferite⁵.

Fără a ne angaja în discuții privind concluziile de amănunt care se desprind din aceste lucrări și care se referă fie la structura semantică a acestui grup de cuvinte, fie la potențialul lor de derivare etc., dorim să relevăm unele fapte semnificative, subliniate și de I. D. Apresian,⁶ și anume: fiecare cimp semantic divizează acea parte, acel fragment al realității pe care o reflectă într-un mod anumit, specific numai limbii respective. Așa, de exemplu, dacă în limba rusă există 7 adjective pentru denumirea culorilor de bază ale spectrului solar, în limbile română, engleză, franceză etc. se cunosc numai 6 adjective pentru denumirea acestui fenomen, iar în unele limbi africane doar 3 sau 2 adjective.

Interesul pentru studierea adjectivelor cromatice reprezintă o treaptă superioară în domeniul cercetărilor de acest gen, și anume, trecerea de la studierea unor grupuri lexico-semantice care denumesc noțiuni strict delimitate, concrete (grade de rudenie, părțile corpului omenesc, animale, plante, etc.), la studierea unor noțiuni abstracte (culori, noțiuni etice, fenomene ale vieții sociale etc.)⁷.

În delimitarea grupului lexico-semantic al adjectivelor cromatice lucrarea se bazează pe articolul lui G. M. Gherasimov *Прилагательные обозначающие цвет*⁸. Lucrarea își propune să analizeze 170 termeni care exprimă o apreciere colorată⁹, dintre care 11 conținuturi de bază, primare, cuvinte dominante, în jurul cărora se grupează celelalte 159 adjective. Cele 11 adjective sînt următoarele: белый, голубой, жёлтый, зелёный, коричневый, красный, оранжевый, серый, синий, фиолетовый, чёрный.

¹ J. Trieg, *Der deutsche Wortschatz ...*, p. 2. A. И. Кузнецова, *Понятие семантической системы языка и методы её исследования*. Изд. МГУ, 1963, p. 14 («Слова в поле находятся в взаимозависимости друг от друга. Внутри этого целостного здания и получает единичное слово внутреннюю понятийную определённость»).

² A. A. Уфимцева, *Опыт изучения лексики как системы*, Москва, 1962.

³ A. E. Kober, *Some remarks on color in Greck poetry*, Cl. Weckly, 27/1934; K. Bartha, *Wortschatzstudie über die Farbzeichnungen des Ungarischen*, Arbeiten des Seminars für ung. Sprache an der Univ. Debrecen, 2/1937; Leo Weisgerber, *Von den Kräften der deutschen Sprache*, Bd. 2; idem, *Vom Weltbild der deutschen Sprache*, Düsseldorf, 1950; G. Gerne, *Die slawischen Farbenbenennungen*, Upsala, 1954; Angela Bidu-Vrănceanu, *Sistematica numelor de culori în limba română contemporană* (rezumatul tezei de doctorat), București, 1971; B. A. Юрик, *Опыт структурного анализа семантического поля цвета в русском и латышском языках*, «Учёные записки Латвийского государственного университета им. П. Стручки», Рига, 1958; Г. М. Герасимов, *Прилагательные, обозначающие цвет*, «Русский язык за рубежом», 1969, № 3; Н. П. Голубева, *Какого цвета лазоревый цветок*, «Русская речь», 1970, № 5.

⁴ La studiile mai sus amintite, cu excepția lucrării lui Angela Bidu-Vrănceanu, ne putem referi numai în măsura în care au fost discutate de autorii A. I. Kuznețova (vezi op. cit., p. 34, 50, 52) și H. Kropasser, *Handbuch der Semasiologie*, Heidelberg, 1968.

⁵ Vezi V. A. Iurik, op. cit.

⁶ Ю. Д. Апресян, *Дистрибутивный анализ значений и структурные семантические поля*, «Лексикографический сборник», выпуск V, 1962.

⁷ В. Г. Гак, *Беседа о французском слове*, Москва, 1966.

⁸ G. M. Gherasimov, op. cit. Considerăm necesar de subliniat faptul că lucrarea lui Gherasimov constituie o simplă inventariere a adjectivelor cromatice, o grupare a acestora în jurul cuvintelor care denumesc culorile de bază ale spectrului solar și o trecere în revistă a unor particularități lexico-gramaticale ale acestora. De aceea am socotit că nu este lipsită de interes o analiză mai amplă a paradigmelor lexicale ale acestui grup lexico-semantic.

⁹ Termenul aparține Angelei Bidu-Vrănceanu.

Din multiplele aspecte sub care am analizat — pe plan paradigmatic și sintagmatic — grupul lexico-semantic de termeni care denumesc culori, în lucrarea de față ne propunem să prezentăm rezultatele cercetării noastre legate de problema derivării și a paradigmelor semantice.

Analiza grupului semantic în discuție se bazează pe datele oferite de *Dicționarul limbii ruse contemporane* (în 4 volume)¹⁰, de *Dicționarul limbii ruse*, alcătuit de S. I. Ojegov¹¹, și de articolul citat al lui G.I. Gherasimov.

Pornind de la termenii care denumesc culori de bază (11), în cadrul câmpului lexical al adjectivelor cromatice se disting următoarele grupe:

1. *Белый (alb)* — белесоватый, белесый, белобрысый, беловатый, белокурый, белоснежный, жемчужный, льяной, молочный, побелелый, поседелый сахарный, седоватый, седой, серебристый серебряный, снежный, телесный.

2. *Голубой (albastru)* — бирюзовый, голубоватый, небесный, сизоватый, сизый.

3. *Жёлтый (galben)* — гороховый, желтоватый, золотистый, золотой, канареечный, кремовый, лимонный, медный, персиковый, песочный, пожелтелый, пшеничный, рыжий, соломенный, шафранный, шафрановый, янтарный.

4. *Зелёный (verde)* — болотный, бутылочный, горчичный, зеленоватый, изумрудный, купоросный, малахитовый, позеленелый, салатный, травяной, хаки.

5. *Коричневый (maron)* — бежевый бронзовый, бурый, карий, коричневый, кофейный, оливковый, ореховый, ржавый, русоватый, русский, табачный, терракот, терракотовый, шоколадный.

6. *Красный (roșu)* — аловатый, алый, багровый, багряный, бордовый, брусничный, вишневый, кирпичных, клюквенный, коралловый, красноватый, кровавый, кумачовый, маковый, малиновый, огненный, огнистый, порыжелый, пунцовый, пурпурный, пурпуровый, розоватый, рубиновый, румяный, рыжеватый, рыжий, свекольный, червонный.

7. *Оранжевый (portocaliu)* — апельсиновый, морковный.

8. *Серый (gri)* — дымчатый, мышиный, оловянный, пепельный, свинцовый, сероватый, сивый, сизоватый, сизый, стальной.

9. *Синий (albastru)* — васильковый, купоросный, лазоревый, лазурный, посинелый, сапфирный, сапфировый, синеватый, ультрамариновый.

10. *Фиолетовый (violet)* — аметистовый, лиловатый, лиловый, сиреневый, фиалковый.

11. *Чёрный (negru)* — потемнелый, почернелый, смоляной, смородинный, смугловатый, смуглый, темноватый, тёмный, черноватый, чернявый.

G. M. Gherasimov mai distinge trei grupuri de adjective:

12. *Разноцветный яркой окраски* (adjective care denumesc culori de nuanță deschisă) — пёстрый, полосатый, пятнистый, рябой, цветастый, цветистый, цветной, яркий, ясный.

13. *Слабоокрашенный, утративший свежесть* (culori pale, șterse, decolorate) — белобрысый, бесцветный, бледноватый, бледный, землистый, поседелый, светловатый светлый тусклый.

14. *Масти животных* (culori de animale) — буланы, вороной, гнедой, игреневый, карий, каурый, калитоновый, мышастый, саврасый, сивый¹².

Această subdivizare a adjectivelor cromatice pe baza cuvintelor dominante, centrale, este, într-o măsură oarecare, relativă, între diferitele culori neexistând limite precis determinate. Unul și același adjectiv poate să apară în mai multe grupuri, ca, de exemplu, adjectivul *сизый* care se întâlnește atât în grupul *серый* cât și în grupul *голубой*.

Pe baza însușirilor lexico-gramaticale și sub aspectul derivării, adjectivele cromatice pot împărțite în două grupe¹³.

¹⁰ *Словарь русского языка* (в четырёх томах), Москва, 1957—1961.

¹¹ С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Москва, 1953.

¹² Este de remarcă că acest grup de adjective se evidențiază nu pe baza culorilor denumite de ele, ci numai datorită însușirilor lor distributive (în imbinări cu substantive-nume de animale); deci ele nu denumesc culori distincte de cele amintite în restul grupurilor. De exemplu: буланы (желтоватый, разных оттенков, особенно светлых): буланая лошадь, буланая кошка; мышастый (мышинного цвета, серый: мышастая собака; саврасый (светлогнедой с желтизной, с чёрным хвостом и чёрной гривой): саврасая кобылка, саврасый кореник; сивый (серый, серовато-сизый): сивая лошадь, сивый конь, сивая собака.

¹³ Cf. G. Gherasimov, *op. cit.*

În prima grupă intră toate adjectivele cromatice calificative, la care sensul de culoare (sensul cromatic) este unicul sau, la adjectivele polisemantice, sensul de bază (de exemplu, *алый, багровый, белый, красный*).

În cea de-a doua grupă intră adjectivele cromatice relaționale, cum ar fi, de pildă, *золотой, апельсиновый, кирпичный, бутылочный*.

Din punct de vedere genetic, aceste adjective sînt relaționale, dar în limba rusă contemporană ele se folosesc în aceeași măsură atît ca adjective relaționale, cît și ca adjective calificative, primul sens al lor fiind cel de bază, iar cel de al doilea — sensul figurativ. Aceste adjective vor constitui obiectul cercetării noastre numai sub cel de-al doilea aspect.

Luînd în considerare faptul că adjectivele cromatice se caracterizează printr-un sistem de derivare destul de complex, această problemă a constituit un obiectiv de bază în cercetarea noastră. Din analiza termenilor care exprimă o apreciere colorată, sub acest aspect, reiese că din cele 170 adjective de la 49 se pot deriva alte cuvinte, și anume: a) adjective, b) substantive, c) verbe, d) adverbe, e) cuvinte compuse.

a) *Adjective* se pot forma cu sufixele:

1. — *оват* — (*— еват* —): *зеленоватый, красноватый, сизоватый, ярковатый, синеватый, светловатый, розоватый, седоватый*.

2. cu prefixul *по-*: *побелелый, поседелый, пожелтелый, посинелый, порыжелый, позеленелый, потемнелый*.

b) *Substantive* se pot forma cu următoarele sufixe:

1. *-ность, -ость, -есть*: *серебристость, золотистость, смугловатость, яркость, рыжесть, багряность, розовость, пятнистость*.

2. *-ота*: *чернота, пестрота, смуглота, красота*.

3. *-изн* —: *белизна, желтизна, рябизна, голубизна*.

4. *-инк* —: *сединка, желтинка*.

Sufixe enumerate mai sus sînt cele mai productive la derivarea adjectivelor cromatice. Cazuri izolate reprezintă derivările cu sufixele: *-ева* (*синева*), *-ина* (*седина*), *-як* (*сизяк*).

c) *Verbe*:

1. verbe tranzitive-factitive¹⁴ derivate cu sufixul *-ить*: *белить, чернить, желтить, зеленить, синить*.

2. verbe intransitive-evenitive derivate cu sufixul *-еть*: *краснеть, седесть, белеть, желтеть, синеть, рыжеть, зеленеть, яснеть, алеть*.

d) *Adverbe* se formează cu sufixul *-о* (*-е*): *бело, сизо, черно, серо, оранжево, фиолетово, ало, багрово, сине, золотисто*.

e) *Cuvinte compuse*.

1. *Adjective*: *белокурый, голубоглазый, краснощекий, черногривый, смуглолицый, пестротканый, светловолосый, синеглазый*.

2. *Substantive*: *сизоворона, желтоцвет, желтозем, красноармеец, чернобурка, чернорабочий*.

Sub aspectul derivării, cele mai productive adjective cromatice sînt următoarele: *белый, красный, черный, серый, голубой, желтый* și *синий*.

În ceea ce privește formarea cuvintelor compuse, putem observa că mai frecvente sînt adjectivele cu structura *adjective+substantive* care denumesc părțile corpului omenesc. Mai puțin numeroase sînt substantivele compuse.

Adjectivele compuse, ca formații speciale de derivare, sînt foarte frecvente în limbajul poetic, unde, folosite în diferite funcții stilistice, ele apar în îmbinările cele mai neașteptate, demonstrînd măiestria artistică a autorului. Pentru ilustrarea acestui fapt am spicuit cîteva exemple din povestirile lui M. Gorki: *черносизый, бледно-серый, красно-бурый, молочнo-серебристый*.

Posibilitățile de îmbinare ale acestor adjective în funcție de măiestria artistică a autorilor sînt nelimitate. Tocmai acest fapt conferă grupului de culori un caracter nestabil.

În cadrul grupului lexico-semantic al adjectivelor cromatice se distinge un grup de adjective care denumesc culori, specii de animale și care pot fi folosite și ca substantive: *вороной, гнедой, каурый, саврасый* (саврас).

¹⁴ Vezi I. Evseev, *Опозиция фактивно-eventiv в структуре семантики а глагола*, АУТ, VII, 1969.

Exemple:

- Через полчаса у подъезда стояла пара *вороних* (Эртель).
- Другие же ездят? От других и мы не отстанем, давайте ваших *каурых*, потягаемся! (Писемский).

Se disting, de asemenea, adjective provenite din cuvinte împrumutate, care coexistă în limbă paralel cu forma originală: **бордо** — бордовый, беж — бежевый, терракот — терракотовый.

Exemple: платье терракот — терракотовое платье, туфли беж — бежевые туфли. Dacă formele **бордо**, беж, тетракот sînt neflexibile și au forme paralele de adjective ru-sești, forma **хаки** a intrat în limba rusă fără a suferi schimbări, fără o formă paralelă, fiind întrebuintată ca adjectiv neflexibil: **человек в хаки**, цвет хаки.

Exemple:

- Одетые в новенькие цвета хаки костюмы, непринужденно шагали старшины (Н. Островский).

Analizînd paradigmele semantice ale grupului de adjective cromatice, am constatat că specifice pentru aceste adjective sînt raporturile de sinonimie, care se explică prin posibilitățile multiple ale limbii de a reda varietatea de culori și nuanțele lor în natură.

Confruntînd rezultatele cercetării noastre cu datele *Dicționarului de sinonime*¹⁵, am des-prins 15 serii sinonimice:

1. **Синий**: васильковый, сапфирный, сапфировый.
2. **Голубой**: небесный, бирюзовый, лазурный, лазуровый.
3. **Белый**: молочный, белоснежный, лилейный.
4. **Красный**: багровый, вагранжевый, алый, пунцовый, пурпурный, пурпуровый, ог-ненный, огневой, пламенный, рубиновый, коралловый, кровавый, кумачовый, кумач-ный, карминный, кармазинный, червонный.
5. **Черный**: смоляной, вороной.
6. **Желтый**: золотистый, золотой, янтарный, лимонный, канареечный, шафранный, шафрановый.
7. **Седой**: поседелый, седоволосый, белоголовый, сивый, седовласый.
8. **Зеленый**: изумрудный.
9. **Серый**: дымчатый, пепельный, мышиный.
10. **Коричневый**: каштановый, кофейный, шоколадный.
11. **Оранжевый**: апельсиновый, морковный.
12. **Фиолетовый**: лиловый.
13. **Пестрый**: разноцветный, цветистый.
14. **Бледный**: бескровный, белый, восковый, зелёный, землистый.
15. **Белобрысый**: белокуры.

Cele mai bogate serii sinonimice formează adjectivele cromatice care denumesc culorile de bază ale spectrului solar. De exemplu, **красный** are 17 sinonime, **желтый** — 7, **синий** — 7, în care intră, formînd o subgrupă, și sinonimele adjectivului **голубой**.

În afara culorilor de bază, formează izolat, paradigme sinonimice și celelalte adjective cromatice. De exemplu, **бледный** are 5 sinonime, **серый** — 3, **коричневый** — 3, **пестрый** — 2. Pentru exemplificarea analizei seriilor sinonimice ne vom opri asupra grupului **синий** — **голубой**.

Cuvîntul dominant al seriei sinonimice este **синий**. Sensul general al acestei serii este denumirea unei culori de bază a spectrului solar și a nuanțelor ei.

Синий denumește o culoare de bază a spectrului, intermediară între **голубой** și **фиолето-вый**, culoarea albastrelor.

Васильковый — albastru deschis, culoarea albastriței.

Сапфировый (сапфирный) — culoarea safirului.

Голубой — albastru deschis, culoare intermediară între verde și albastru, culoarea ce-rului senin.

Небесный — albastru deschis, culoarea cerului senin. Este un arhaism și se folosește în limbajul poetic.

Бирюзовый — albastru pal, culoarea turcoazei.

¹⁵ З. Е. Александрова, *Словарь синонимов русского языка*, Москва, 1968.

Лазоревый (лазурный) — albastru deschis, culoarea cerului senin. Este un arhaism și se întâlnește în limbajul poetic.

Adjectivele aparținând acestui grup de sinonime pot fi întâlnite în următoarele îmbinări: **синий**: глаза, цвет, краска, карандаш, лицо; **васильковый**: глаза, цвет; **сапфировый**: глаза; **голубой**: глаза, незабудки, небо, даль, море, небеса; **небесный**: цвет, синева, свод, глубина; **бирюзовый**: море, небо, волна; **лазоре́вый**: цветок, даль, колокольчик; **лазурный**: море, вода, даль, небо, простор, небосклон.

Ilustrăm mai jos folosirea acestor adjective în contexte:

- Цвет моря даже в часы дождя становился по-летнему **синим** (Павленко).
- Он был в сером пиджаке..., в узких брюках **василькового цвета** (А. Куприн).
- ... на ее лице ... светло и ласково улыбаются сапфировые глаза (М. Горький).
- Там море движется роскошной пеленой /Под **голубыми** небесами (А. С. Пушкин).
- Вдали чувствовалось покойное колыхание тошной **бирюзовой** глади (Короленко).

— Из **лазоре́вой** дали /Показались корабли (А. С. Пушкин).

— Я видел кругом одно безбрежное **лазурное** море (И. С. Тургенев).

După cum reiese și din analiza seriei sinonimice **синий** — голубой, adjectivele cromatice aparținând unei anumite serii prezintă uneori deosebiri stilistice. Majoritatea adjectivelor aparțin stilului neutru, ele pot apărea însă și în următoarele stiluri funcționale: poetic-popular: **лазурный, лазоре́вый**; învechit: **лазоре́вый, небесный**; poetic: **небесный, багровый, багряный**; **livresc**: **багровый, багряный**; popular: **чернявый**; familiar: **цветастый, белобрысый**.

Pe cât de bogate sînt paradigmele sinonimice ale adjectivelor cromatice, pe atît de reduse sînt cele de antonimie. Distingem doar trei perechi antonimice: **белый** — **чёрный, светлый** — **тёмный, яркий** — **тусклый**.

Analiza grupului de termeni care exprimă o apreciere colorată confirmă încă o dată că analiza lexicului la nivelul unui grup lexico-semantic constituie o parte integrantă a întregului sistem lexical¹⁶. Prin varietatea raporturilor pe plan paradigmatic și sintagmatic grupul lexico-semantic supus analizei se integrează organic în ansamblul sistemului lexical.

GABRIELA HAIVAS ȘI MARIA KIRALY

CÎMPUL CONCEPTUAL MUNCĂ ÎN LIMBA RUSĂ

Majoritatea lingviștilor, care concep lumea ca un tot organizat, coerent, în care fenomenele se leagă și se influențează reciproc, consideră că și limba are un caracter de sistem.

Referindu-se la sistemul limbii, D. N. Șmeliiov arată că „în lingvistica secolului XX s-a consolidat ideea că limba este un sistem (mai exact un sistem de sisteme), adică un asemenea tot complex ale cărui părți componente se leagă și se condiționează reciproc.”¹

Datorită, însă, faptului că limba este constituită dintr-o mulțime de elemente neomogene, pe de o parte, și că aceste elemente intră în relații complexe, pe de altă, în lingvistica contemporană, se consideră că ea reprezintă un sistem de sisteme (fonetic, gramatical, lexical), care se influențează reciproc în sensul că orice modificare adusă unuia dintre ele atrage după sine modificări în celelalte două.

Pentru a demonstra aceasta este necesar să dovedim caracterul de sistem al fonologiei, gramaticii și lexicului. Lingvistica contemporană aplică cu precădere în această demonstrație metodele structuraliste, căci „o metodă structuralistă își dovedește eficacitatea ori de cîte ori

¹⁶ Lucrarea de față nu și-a propus prezentarea exhaustivă a cercetărilor întreprinse referitor la acest grup lexico-semantic. O descriere amplă a tuturor însușirilor acestor adjective presupune analiza lor și sub aspectul distribuției și al trăsăturilor diferențiale, adică a unei analize semice, care vor constitui tema unei alte lucrări.

¹ D. N. Șmeliiov, *Очерки по семасиологии русского языка*, Москва, 1964, p. 23.

ea poate lucra asupra unui *corpus* în prealabil constituit și într-un sens închis, reușind să stabilească inventarul elementelor și unităților și să le plasesze în raporturi de opoziție, de preferință binară.”²

Dacă în demonstrarea caracterului sistematic al fonologiei și gramaticii s-au făcut progrese importante, în ceea ce privește lexicul se semnalează doar încercări mai mult sau mai puțin reușite, căci, „datorită neobișnuitei sale mobilități și permanenței sale schimbări, noțiunea de sistem pare la prima vedere străină însăși naturii sale”³. La temelia acestor încercări stă teoria saussuriană despre gruparea cuvintelor în serii asociative, în constelații, precum și controversata teorie a cîmpurilor lingvistice, care, cu toate erorile și lacunele sale, este, poate, singura în măsură să aducă lumină în problema structurii lexicului.

În stadiul actual al cercetărilor lingvistice nu se poate încă demonstra caracterul de sistem al întregului vocabular, cercetătorii îndreptîndu-și atenția asupra studierii unor micro sisteme lexicale, denumite grupuri lexico-semantice (lingvistice, conceptuale etc.), grupuri constituite din cuvinte reunite prin aplicarea unor criterii, la baza varietății și lipsei de omogenitate a cărora stă diversitatea relațiilor care pot fi stabilite între cuvinte (etimologice, gramaticale, semantice, funcțional-stilistice etc.).

În sfera acestor preocupări se încadrează și lucrarea de față, care își propune să studieze micro sistemul format din cuvintele ce exprimă conceptul *muncă* în limba rusă.

Însușindu-ne punctul de vedere al lui O. Duchacek,⁴ vom defini cîmpul conceptual *muncă* ca un grup de cuvinte care în conținutul lor semantic comportă noțiunea de muncă în calitate de dominantă sau de element noțional complementar. Această noțiune reprezintă un concept strict limitat, situat pe o treaptă de abstractizare bine determinată: ea este subordonată conceptului de *activitate*, dar supraordonată noțiunilor ce denumesc diferite munci speciale (nituire, sudare, vopsire etc.). Deci, din cîmpul nostru vom elimina cuvintele ce țin de aria activității (legate de verbul *a face*), precum și termenii mai puțin generali ce desemnează munca în manifestările ei concrete. Ne vom referi, prin urmare, numai la substantivele ce aparțin clasei acțiunilor și obiectelor, renunțînd la cele din clasa agenților (muncitor, lucrătoare, croitor etc.) și calificatorilor (sîrguință, hărnicie, străduință, etc.).

Avînd în vedere aceste limite, grupul supus analizei se prezintă în următoarea alcătuire: *работа, труд, занятие, дело, служба, сочинение, создание, творение, творчество, хлопоты, хлопотня*.

Pentru a putea reliefa obiectiv relațiile ce se stabilesc între aceste cuvinte doar în acele sensuri care le conferă statutul de membri ai grupului, vom utiliza metoda analizei semice, metodă capabilă să dezvăluie totalitatea însușirilor obiectului sau fenomenului, fixate în sensul dat.

Pentru definirea acestui sens la cuvintele grupului, considerăm suficientă existența următoarelor seme:

- S_1 — efort fizic (S_1^1) sau intelectual (S_1^2)
- S_2 — rezultat
- S_3 — utilitate
- S_4 — remunerare
- S_5 — caracter dificil
- S_6 — impus prin nevoie (S_6^1) sau obligație (S_6^2)
- S_7 — caracter important
- S_8 — lipsit de importanță

² Paul Ficoeur, *La structure, le mot, l'événement*, în „Esprit”, Nouvelle série, nr. 5/1967, p. 801.

³ A. A. Ufimțeva, *К вопросу о лексико-семантической системе языка*, în «Вопросы языкознания», nr. 4/1962, p. 37.

⁴ Vezi O. Duchacek, *Le champ conceptuel de la beauté en français moderne*, Praha, 1960 și Ruzena Ostrá, *Le champ conceptuel du travail dans les langues romans*, în „Etudes romanes de Brno”, vol. III, 1967, p. 7—56.

S_9 — în mod obișnuit

S_{10} — caracter monoton

S_{11} — nuanță stilistică livrească (S_{11}^1) sau popular-familiară (S_{11}^2)

Fiecare cuvânt al grupului conține următoarele seme:

Работа — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_4$

Труд — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_4 S_5$

Занятие — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_6^1$

Дело — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_9$

Служба — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_4 S_6^2$

Сочинение — $S_1^2 S_2 S_3 S_7$

Создание — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_7$

Творение — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_7 S_{11}^1$

Творчество — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_7$

Хлопоты — $S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_8 S_9$

Хлопотня — $S_1^1 S_2 S_3 S_8 S_9 S_{10} S_{11}^2$

Urmărind distribuirea semelor, se poate observa că unele din ele intră în componența conținutului semantic al tuturor membrilor grupului. Aceste seme, pe care le vom numi seme *de identificare*, constituie nucleul conținutului semantic al cuvântului, determinând baza sa noțională. Pentru cîmpul conceptual *muncă* aceste seme sînt $S_1 S_2 S_3$. Celelalte seme singularizează cuvintele în cadrul cîmpului conceptual, dar nu sînt necesare pentru identificarea semantică a cuvîntului. Ele pot lipsi din conținutul semantic al cuvîntului și sînt comutabile în interiorul cîmpului fără ca cuvîntul să înceteze a fi membru al lui. Aceste seme sînt semele *de specificare*. Pentru cîmpul conceptual *muncă* ele se referă la aspectul cantitativ (greutatea, cantitatea efortului depus pentru îndeplinirea muncii respective), cît și la cel calitativ (importanța lipsa de importanță, caracterul impus al muncii etc.), precum și la cel stilistic (caracter livresc sau popular-familiar).

După ce am stabilit inventarul lexical al grupului și conținutul semic al fiecărui cuvînt rămîne să examinăm dacă este posibilă considerarea lui ca o structură restrînsă și imediată, organizată pe baza existenței unor opoziții distinctive.

Așa cum am mai arătat, toate cuvintele grupului comportă în conținutul lor semantic semele de identificare $S_1 S_2 S_3$, dar se diferențiază prin semele de specificare $S_4 S_5 S_6 S_7 S_8 S_9 S_{10} S_{11}$. Trebuie să remarcăm însă faptul că aceste trăsături de specificare nu izolează cuvintele în cadrul grupului, ci le reunesc în serii sinonimice. Astfel, sinonimia cuvintelor *работа* ($S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_4$) și *труд* ($S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_4 S_5$) se bazează pe existența semei de specificare comune S_4 . Sînt numeroase contextele și îmbinările, chiar frazeologice, în care *работа* și *труд* se pot înlocui fără ca sensul enunțului să se modifice (египетская работа, египетский труд; сизифова работа, сизифов труд). Existența semei S_5 determină, însă, în anumite contexte nonechivalența acestor cuvinte, *труд* definind în acest caz o muncă importantă, serioasă, care necesită multă răbdare și un efort fizic sau intelectual deosebit. Se poate spune astfel *с трудом* sau *без труда*, dar în aceste îmbinări *работа* nu poate fi folosit. Remarcăm și întrebuițarea mai frecventă a cuvîntului *работа*, care se poate referi nu numai la ființe, ca în cazul cuvîntului *труд*, ci și la obiecte. De aceea, în majoritatea construcțiilor verbale se întrebuițează *работа* (приняться, сесть за работу; прекратить, бросить, кончить работу), în timp ce *труд* este preferat în construcții în care are rol de atribut (право на труд, армия труда, люди труда).

În contextele în care sema de specificare S_6^2 își pierde relevanța *работа* intră în relații de sinonimie cu *служба*:

Письмо Катерины Петровны Настя получила на *службе*. Она спрятала его в сумку и решила прочесть после *работы* (К. Пауст). Cuvîntul *труд* nu poate avea un astfel de sens. În limba rusă, atît *работа*, cît și *труд* pot avea semnificația de produs, rezultat palpabil al muncii:

Вот уже пять лет работал он над монографией о Ладожском озере, которая должна стать *главным трудом его жизни* (К. Чуковский).

Петя стал показывать мне свою последнюю *работу* — проект памятника Пушкину — к столетнему юбилею (В. Каверин).

În întrebuintarea la plural a celor două substantive acest sens se păstrează (издание научных работ, издание научных трудов). Întrebuintat însă la plural, *труд* mai primește și accepțiunea de denumire a revistelor sau culegerilor științifice (Труды Института геологии). De asemenea, remarcăm că, folosite ca termeni, cele două cuvînte au sfere de întrebuintare bine delimitate: *труд* este utilizat ca termen în economia politică (опудие труда, производительность труда), iar *работа* — în fizică (единица работы).

În accepțiunea de activitate îndreptată spre crearea unor valori materiale sau spirituale, seriei sinonimice *работа* — *труд* i se poate adăuga cuvîntul *дело*. Дело ($S_1^1 S_2^1 S_3 S_9$), ca și *занятие* ($S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_6$), se referă la lucrările cu care sîntem ocupați sau vrem să ne ocupăm, definind o muncă determinată și concretă. Ele semnifică orice fenomen opus inactivității:

Он ковал подкову за подковой, отбрасывая их одну за другой в кучу; проходя уже довольно поздно вечером, я подошел к балагану и увидел за тем же *делом* (В. Гаршин).

Спокойное это *занятие*-возиться в огороде, среди грибов (В. Кочетов).

Forma de plural *дела* are și semnificația de rezultat al muncii sau al activității, care lipsește lui *занятие*:

К чему годы мои считать, -Ты б сосчитал *дела* (М. Исаковский).

Cu semnificația de rezultat al muncii, produs, se întrebuintează cuvintele *сочинение* ($S_2^1 S_2 S_3 S_7$) și *создание* ($S_1^1 S_1^2 S_2 S_3 S_7$) pe care în anumite contexte le sinonimizează sema de specificare comună, S_7 . În general, ele se întrebuintează atunci cînd este vorba despre producțiile muncii de creație (литературное, музыкальное, художественное, научное сочинение, создание).

Deși în această accepțiune ele sînt sinonime, există și contexte care nu permit decît folosirea unuia dintre ele (полное собрание сочинений Лермонтова).

Cu semnificația de rezultat al muncii de creație se întrebuintează și substantivul colectiv *творчество*, care desemnează ansamblul scrierilor unui om de literă sau de știință:

Творчество Пушкина — широкий ослепительный поток стихов и прозы (М. Горький). Dar *творчество* semnifică nu numai rezultatul muncii, ci și însuși procesul activității creatoare:

Корчагин забывал обо всем, находясь во власти образов и впервые переживая муки *творчества*, когда яркие незабываемые картины не удавалось передать на бумагу (Н. Островский).

Cu sensul de muncă creatoare, în limba rusă se mai folosește și cuvîntul *творение* care în acest sens este învechit. Cu sensul de produs al creației, *творение* aparține stilului livresc, frecvența sa de întrebuintare fiind mică:

Не торопясь мы прошли по залам, где ученики школы живописи срисовали *творения* Рафаэля, Тинторетто, Тициана (Н. Никулин).

Pentru a desemna munci de mai mică importanță, care se pot efectua și cu intermitențe se întrebuintează substantivele *хлопоты* și *хлопотня*. *Хлопоты* semnifică o muncă care se execută în detaliu, dar care cere multă atenție, grijă și necesită un suficient de mare efort:

Весь день он был занят *хлопотами* по хозяйству: утром он кошеварил, в полдень варил обед, вечером готовил ужин (Арсеньев). *Хлопотня* aparține stilului popular-familiar și semnifică o muncă neimportantă, care se efectuează într-un ritm agitat și vioi:

Мирон с интересом следил за ее *хлопотней*, за умелыми и скорыми движениями и ему было приятно чувствовать ее заботу о нем (Ф. Гладков).

Analiza efectuată reliefează importanța pe care trăsăturile de identificare o au în stabilirea limitelor și în structurarea internă a cîmpului conceptual *muncă*.

Încadrarea semelor S_1 , S_2 și S_3 în categoria semelor de identificare este justificată prin prezența lor în conținutul semantic al tuturor membrilor grupului. Neîndeplinind această condiție, sema S_4 nu poate fi considerată semă de identificare, deși, în concepția modernă asupra muncii ca gen de activitate, ideea remunerării este un element important, suficient uneori pentru ca o activitate să poată fi calificată drept muncă. Conținind toate semele de identificare (S_1 , S_2 , S_3) cărora li se adaugă sema S_4 , relevantă pentru conceptul modern de muncă, cuvintele *работа* și *труд* se constituie ca termeni centrali ai cîmpului, capabili să-și asume funcția de „numitor comun” pentru ceilalți termeni. Termenii centrali pot să se substituie în poziție de neutralizare celorlalți termeni ai cîmpului. Acest lucru devine posibil atunci cînd enunțul nu suferă din cauza suprimării specificării, purtătoare de trăsături opozitive. Pe de altă parte, semele de specificare stau la baza opozițiilor între termenii centrali ai cîmpului și ceilalți membri ai lui. Astfel, *хлопотня*, datorită semei S_{11}^2 , și *творение*, datorită semei S_{11} , se opun lui *работа* și *труд*. Este vorba de o opoziție privată, în care *работа* și *труд* reprezintă termenii nemarcați, iar *хлопотня*, *творение* — termenii marcați. Opoziția lor este neutralizabilă în contextele în care sema de specificare își pierde relevanța, *работа* și *труд* putînd înlocui pe oricare dintre cuvintele ce posedă sema S_{11} . Același tip de opoziții se pot stabili și între alți membri ai cîmpului și termenii săi centrali.

În cadrul cîmpului *muncă* există însă și alte tipuri de opoziții. Este vorba de „jocul” semelor de specificare, care opun unul altuia termenii noncentrali ai cîmpului. Astfel semele S_7 și S_8 stau la baza opoziției care se stabilește între cuvintele *творение* și *хлопотня*, opoziție care, în principiu, nu se poate neutraliza. Alternarea termenilor în cazul unei astfel de opoziții nu se poate interpreta nicicum ca efect al neutralizării, aici fiind vorba de o folosire stilistică (ironică etc.) bazată tocmai pe imposibilitatea neutralizării. Rezultă, astfel, că în cadrul cîmpului se stabilesc opoziții, de regulă binare, atât între termenii centrali și cei periferici, cît și numai între termenii periferici. Existența lor ne permite să afirmăm că substantivele din limba rusă a căror dominantă semantică o constituie conceptul *muncă* alcătuiesc o grupare susceptibilă de un tratament structural, în măsura în care elementele sale sînt, în parte, identice, pe baza semelor de identificare, și, în parte, diferite, în virtutea semelor de specificare. ■ ■

■ B. ISPAS ȘI V. MOLDOVAN

ASPECTE TEORETICE ALE TRADUCERII *

Preocupările pentru problemele traducerii nu sînt noi, relativ nou este numai unghiul din care s-a preconizat cercetarea și valorificarea lor, și anume de pe pozițiile lingvistului.

Includerea cercetării teoretice a traducerii în preocupările lingvistice este comparată ca importanță — în sensul perspectivei pe care ar deschide-o — cu descoperirea textelor toharice și cu ceea ce a însemnat pentru dezvoltarea lingvisticii apariția Cursului lui Ferdinand de Saussure¹.

Paradoxal este faptul că traducerea — indispensabilă muncii filologului și lingvistului — a rămas doar o componentă auxiliară, mai precis un procedeu de lucru al acestuia, fără să devină ea însăși obiectul cercetării lingvistice. ■ ■

* Problemele expuse aici teoretic — ele făcînd parte din contextul unor cercetări mai ample privind traducerea, atît din punct de vedere teoretic cît și practic — urmează să fie ilustrate prin exemple concrete într-un articol viitor.

¹ Cf. Peter Hartmann, „Übersetzen als Thema im linguistischen Aufgabenbereich” în „Sprachwissenschaft und Übersetzen” Hueber München 1970 p. 12

² Ibidem p. 17

Pînă în urmă cu aproximativ două-trei decenii luarea în discuție a problemelor traducerii s-a limitat fie la discuții filozofice, fie la observații privitoare la calitatea traducerilor unor opere beletristice, care a constat din compararea empirică a traducerii cu originalul³.

Trezirea interesului pentru problemele traducerii i-o datorăm lui Wilhelm von Humboldt⁴. Nu ne vom referi aici la discuțiile cărora le-a dat naștere problema traducerii de la Humboldt încoace, la care se fac referiri, mai ales cînd e vorba de demonstrarea „imposibilității” traducerii, dîndu-se mereu ca exemplu scrișoarea sa către August von Schlegel din 23 iulie⁵ 1796 și luîndu-se în discuție acea teză a sa, privind concepția idealistă, conform căreia fiecare limbă implică o anumită concepție despre lume,⁶ (teză reluată de școala neoromantică a lui Leo Weisgerber)⁷. De aici și pînă la concepția reacționară a superiorității unei limbi în comparație cu altele, nu mai este decît un pas⁸. Și la Saussure găsim afirmația că între structura limbii și specificul de structură psihică nu există un raport de determinare⁹.

Apologiei teoriei despre acel „Weltbild de Sprache”, conform căruia posibilitatea cunoașterii este dependentă de limbă și de limitele pe care aceasta le impune gîndirii, cred să găsească o justificare în teza saussureană asupra deosebirii între „langue” și „parole” și a definirii lui „langue”, ca fiind „un sistem de semne care exprimă idei”¹⁰. Dar lingvistica modernă a adus corective și precizări tezelor saussuriene. Aplicarea categoriilor de „posibilitate” și „realitate” referitor la teza saussuriană despre „langue” și „parole” duce la rezolvarea justă, materialist-dialectică a problemei.¹¹ În opoziție cu concepțiile idealiste, teoria cunoașterii bazată pe concepția științifică, materialist-dialectică despre lume, ne învață că în principiu între rezultatul oricărui proces de cunoaștere pe de o parte și codificarea sa diferită în diversele limbi, nu există o contradicție de neînvins; limba și gîndirea formează o unitate dialectică: pe de o parte se identifică, în sensul că reflectarea în gîndire a realității obiective (prin intermediul noțiunii) se poate materializa numai prin semnul lingvistic, iar pe de altă parte limba și gîndirea nu sînt identice, deoarece același conținut poate îmbrăca diferite forme.

Cu privire la traducere se impune concluzia, că în orice limbă poate fi redat orice conținut. Importantă este fixarea noțiunii de „traducere” d. p. d. v. lingvistic — ca și combaterea dictonului „traduttore — traditore” tot cu argumente lingvistice.

În principiu problema centrală a traducerii constă în menținerea constanței, a fidelității informației care trebuie transmisă,¹² indiferent prin ce mijloace lexicale sau gramaticale se face transpunerea.

În cercetările lingvistice trebuie să se aibă întodeauna în vedere faptul că limba este un fenomen deosebit de complex, cu multiple funcțiuni și cînd în scopul unei cercetări minuțioase

³ Cf. Gert J ä g e r, „Elemente einer Theorie der bilingualen Translation” în „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft” Leipzig 1968, p. 52

⁴ Otto K a d e, „Ist alles übersetzbar?” în Fremdsprachen-Zeitschrift für Dolmetscher, Übersetzer und Sprachkundige, VEB Verlag Enzyklopädie — Leipzig nr. 2/1964, p. 85

⁵ Wilhelm von Humboldt, — apud Kade O: *idem* p. 86

⁶ „In jeder Sprache liegt eine eigentümliche Weltansicht” Wilhelm von Humboldt, „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus”, apud Friedrich Irmen: „Bedeutungsumfang und Bedeutung im Übersetzungsprozess” în Sprachwissenschaft und Übersetzen”, Hueber München 1970, p. 145

⁷ Cf. Gerhard Helbig, „Geschichte der neueren Sprachwissenschaft” Hueber München, 1971 p. 119 urm.

⁸ Gertrud P ä t s c h, „Grundfragen der Sprachtheorie” Halle (Saale) 1955, p. 9

⁹ Ferdinand de Saussure, „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft” Hrg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übersetzt von Herman Lommel. Walter de Gruyter Co. — Berlin und Leipzig 1931, p. 273.

¹⁰ *Ibidem* p. 17

¹¹ Wilhelm S c h m i d t, „Lexikalische und aktuelle Bedeutung. „Ein Beitrag zur Theorie der Wortbedeutung” Akademie-Verlag Berlin 1967, p. 9.

Sorin S t a t i, „Categoriile posibilitate și realitate în lingvistică” în „Probleme de lingvistică generală” vol. III 1963, p. 51—69

¹² Cf. Otto K a d e, „Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Übersetzung” în „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft”, Leipzig, 1968, p. 10

„Die Realisation der Translation kann durch: 1. Substitution, 2. durch Interpretation, 3. durch Paraphrase erfolgen. cf. *Ibidem*, p. 13, 15, 16.

un aspect este scos în evidență în dauna celorlalte, cercetătorul trebuie să fie conștient de faptul că segmentarea s-a făcut din motive metodice, și să nu piardă din vedere ansamblul aspectelor. Sublinierea acestui deziderat e cu atât mai importantă în cazul problemelor teoretice ale traducerii, cu cât una din cauzele scepticismului în legătură cu posibilitatea traducerii o constituie neglijarea faptului că dificultățile în traducere nu-și au de cele mai multe ori cauzele în factori lingvistici, ci în factori extralingvistici, care țin de specificul național, de particularități ale mediului geografic etc.

De aceea considerăm că este deosebit de importantă, indispensabilă chiar, deosebirea între „microlingvistică” și „macrolingvistică”, pe care o fac teoreticienii traducerii din R. D. G.¹³ Și la Saussure găsim acea delimitare între domeniul „extern” și „intern” al lingvisticii.¹⁴

În sensul a ceea ce se înțelege prin „microstructură” teoria traducerii poate aduce contribuții importante la descrierea unei limbi (mai ales a celeia care este cercetată ca „Zielsprache”¹⁵, adică limba în care se traduce, din punctul de vedere al structurii ei de suprafață (Oberflächenstruktur).

Și tocmai în cercetarea traducerii caracterul de sistem al limbii este deosebit de evident¹⁶ și dacă un traducător se adresează lingvisticii, aceasta are numai sens și eficiență, dacă — cel puțin implicit — îl preocupă problema structurii limbilor și a structurării traducerii.¹⁷

În acest sens pot fi evidențiate relațiile de echivalență între două limbi în domeniul structurii de suprafață (Oberflächenstruktur).

O altă contribuție deosebit de importantă a cercetării problemelor de traducere va fi aceea de a demonstra, că deosebirea între limbile naturale pe de o parte și cele artificiale pe de altă parte, nu poate fi înlăturată.¹⁸ Aici trebuie subliniat faptul, că așa cum fiecare epocă imprimă gândirii științifice ampreta sa, cercetările preliminare în vederea traducerii automate au dus la supraaprecierea caracterului de sistem al limbii, luarea în considerare doar a aspectului de „cod” al acesteia, ajungându-se la afirmații extremiste ca cea a lui Warren Weaver: „One naturally wonders if the problem of translation could conceivably be treated as a problem of cryptography. When I look at an article in Russian, I say, this is really written in English, but it has been coded in some strange symbols, I will now proceed to decode”¹⁹

În noile cercetări de lingvistică se conturează tot mai pregnant tendința de orientare a cercetării pe text, tendință care ar putea fi privită și ca o reacție la acea supraapreciere a aspectului de cod al limbii. Ca urmare a acestei orientări pe text, se impune tot mai mult concluzia, că limbile naturale nu formează un sistem unitar, ci ele reprezintă niște polisisteme²⁰. Poate că noua orientare este în parte și o urmare a concluziei care a izvorit din practica privind imposibilitatea realizării integrale sau a unei satisfăcătoare traduceri automate,²¹ așa cum reiese și dintr-un raport oficial al Academiei Naționale de Științe din Washington.²²

¹³ Otto Kade, op. cit., p. 3—21.

Albrecht Neubert, „Pragmatische Aspekte der Übersetzung” în „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft”, Leipzig, 1967, p. 21—35

Gert Jäger, „Elemente einer Theorie der bilingualen Translation” în „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft”, Leipzig 1968, p. 35—53

¹⁴ Ferdinand de Saussure, *Idem*, p. 24—25 (Kap. V) „Innerer und äußerer Bezirk der Sprachwissenschaft”.

¹⁵ Cf. Fritz Güttinger, „Zielsprache” Manesse-Verlag, Bern und München, 1970.

¹⁶ Otto Kade, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁷ Cf. Peter Hartmann, *Op. cit.*

Albrecht Neubert, „Regeln des Übersetzens” în „Fremdsprachen-Zeitschrift für Dolmetscher, Übersetzer und Sprachkundige, VEB Verlag Enzyklopädie — Leipzig nr. 2/1965

¹⁸ Cf. Wolfram Wilss, „Zur Theorie der maschinellen Übersetzung” în „Sprachwissenschaft und Übersetzen” Hueber München 1970, p. 44 Mario Wandruszka, „Keine unserer Sprache ist ein autonomes monolithisches System” în „Interlinguistik: Umriss einer neuen Sprachwissenschaft” Serie Piper — München 1971 p. 9

Cf. Dieter Cherubin, „Zur kontrastiven Grammatik” în ZDL nr. 2/1971 p. 212

¹⁹ Apud Wolfram Wilss, *op. cit.*, p. 36

²⁰ Cf. Mario Wandruszka, *op. cit.*, p. 8

²¹ Klaus Brockhaus, „Automatische Übersetzung” în „Schriften zur Linguistik”, Vieweg 1971, p. 2.

²² Wolfram Wilss *op. cit.*, p. 47

În una din problemele cele mai dezbătute, aceea a sensului cuvintelor, unde „regretabil nu este că s-a scris atât de mult despre ea, ci că ne aflăm încă departe de rezolvare”²³, teoria traducerii va aduce fără îndoială o contribuție importantă. Pe de altă parte — referindu-ne din nou la acel raport de reciprocitate între lingvistică și teoria traducerii se va putea demonstra prin argumente lingvistice, posibilitatea traducerii și se vor putea explica limitele ei, fără a fi nevoie de o aventură în speculații filozofice sau de limitarea la o comparație empirică a celor două texte — originalul și traducerea. Tot aici, în domeniul semanticii, va fi necesară referirea la factorii extralingvistici (O confuzie nepermisă între factorii lingvistici și extralingvistici s-a făcut de multe ori, ca de exemplu în explicarea cuvintelor compuse.²⁴

Domaniul semanticii este cel mai important pentru traducere, aici se pun cele mai multe probleme.

În cazul în care cuvintele sînt folosite cu sensul lor denotativ, traducerea nu pune probleme deosebite. Dificilă devine în cazul sensurilor conotative, numite și afective sau emotive.²⁵ Deosebirea pe care o face Wilhelm Schmidt între „sensul lexical” și cel „actual”,²⁶ aplicînd categoriile „posibilitate” și „realitate” în domeniul semanticii, are o importanță deosebită pentru elucidarea unor probleme teoretice ale traducerii și anume prin demonstrarea realizării diferite de la o limbă la alta a sensurilor conotative pe baza sensurilor denotative se vor aduce argumente în plus în combaterea tezei despre „superioritatea” unei limbi în comparație cu alta ca și în combaterea falsității tezei despre „imposibilitatea” traducerii.

Important este de asemenea să se facă deosebirea între ceea ce poate fi desemnat drept relevant și între ceea ce poate fi desemnat drept irelevant pentru traducere. În acest sens considerăm valoroasă deosebirea preconizată de Karl Bühler²⁷ între cele trei funcții ale semnului lingvistic — de simbol, de simptom și de apel.²⁸ Cînd pentru un cuvînt cu funcția de simptom sau de apel dintr-o limbă pentru care limba în care se traduce (Zielsprache) nu cunoaște un corespondent, acesta poate fi redat prin așa zisa parafrază²⁹.

Important este ca traducătorul să-l recunoască ca atare și să-l interpreteze just. Și pentru că asemenea cuvinte sînt relevante pentru textul respectiv privit în ansamblu (macrocontext) și nu pentru locul concret (microcontext) în care traducătorul îl întîlnește, ele pot fi redată și în altă parte în textul traducerii.

Fără îndoială că în asemenea cazuri ne aflăm foarte aproape de limitele traductibilității. Aceasta nu implică însă decretarea „imposibilității” traducerii din punct de vedere teoretic.

În domeniul stabilirii unui inventar de universalii lingvistice³⁰ teoria și practica traducerii își va aduce pe de o parte contribuția, pe de altă parte le va folosi ea însăși — și poate în primul rînd — atât pentru fundamentarea teoretică, cît mai ales în activitatea practică de traducere.

²³ Sorin Stati, „Interferențe lingvistice” Editura științifică București, 1971, p. 191.

Wilhelm Schmidt, „Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Ein Beitrag zur Theorie der Wortbedeutung”, Akademie-Verlag Berlin 1967, Einleitung p. 5—12

²⁴ Cf. Eugenio Coseriu, „Bedeutung und Bezeichnung im Lichte der strukturellen Semantik” în „Sprachwissenschaft und Übersetzen” Hueber München, 1970, p. 104—122.

Sibylle Götzl u. a., „Zur Verwendung von Transformationen im Grammatik- und Ausdrucksunterricht” în „Deutschunterricht” nr. 3/1970

²⁵ Sorin Stati, *op. cit.* p. 204. „Folosirea perechii de termeni” denotativ-conotativ” cu aceste sensuri este legată de numele lui Bloomfield” — *Ibidem*, p. 223.

²⁶ Wilhelm Schmidt, *op. cit.* p. 24.

Cf. Sorin Stati, „Categoriile posibilitate și realitate în lingvistică” în „Probleme de lingvistică generală” vol. 3, 1963, p. 51—59

Lucia Wald, „Note cu privire la raportul dintre conținut și formă în limbă”, în „Probleme de lingvistică generală” vol. 3, 1960, p. 41—51

²⁷ Karl Bühler, „Sprachtheorie” apud Friedrich, Irmen *op. cit.*, p. 148.

²⁸ „Darstellungen — oder Symbol —, Ausdrucks — oder Symptom — und Appell — oder Signalfunktion des sprachlichen Zeichens” apud Friedrich Irmen, *op. cit.* p. 148.

²⁹ Otto Kade, „Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation” în „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft”, Leipzig, 1968, p. 16

³⁰ Despre care vorbește de exemplu Noam Chomski în „Aspekte der Syntaxtheorie” Suhrkamp Verlag — Frankfurt/Akademie Verlag Berlin, 1969, p. 43 („Formale und substantielle Universalien”) sau Mario Wandruszka *op. cit.*, 12

În cercetarea fenomenului complex al traducerii să nu se piardă din vedere specificul său din punctul de vedere al funcției de comunicare al limbii,³¹ sau contribuția — pe de o parte — și aplicarea în teoria traducerii — pe de altă parte — a teoriilor privitoare la elucidarea problemei sensului cuvintului, pornindu-se de la critica modelului bilateral al lui Saussure,³² apoi cel tridimensional al lui Ullmann, la modelul trapez al lui Greimas³³.

Absolut necesară este scoaterea în evidență a deosebirii dintre ceea ce este obiectiv și ceea ce este subiectiv în cazul problemelor pe care le ridică traducerea — atât din punct de vedere teoretic cât și practic.

În procesul de traducere distingem următorii factorii:

— cele două limbi — cea din care se traduce (Ausgangssprache) și cea în care se traduce (Zielsprache).

— relațiile de echivalență între ele — atât în domeniul gramatical cât și în cel semantic,

— realitatea obiectivă și gradul de cunoaștere al acesteia de către traducător,

— traducătorul în dubla sa funcție — de receptor în raport cu emițătorul textului în limba din care se traduce (Ausgangssprache) și de emițător în raport cu cel care recepționează textul tradus.

Factorul subiectiv-care ține de personalitatea traducătorului, de gradul de cunoaștere a celor două limbi și a echivalențelor dintre ele cât și de cunoașterea factorilor extralingvistici joacă un rol deosebit de important în cazul traducerii operelor beletristice.

Lingvistul care se dedică problemelor traducerii va face o delimitare între factorii obiectivi și cei subiectivi și va fi preocupat, în primul rând, de stabilirea relațiilor de echivalență între cele două limbi în planul structurii de suprafață (Oberflächenstruktur).

CRISTINA STANCIU

³¹ Cf. Otto Kade, *op. cit.*, p. 3.

³² Friedrich Irmen, *op. cit.*, p. 147

³³ Cf. A. J. Greimas, „*Sémantique structurale, Recherche de méthode*“, Paris 1966, apud Gerhard Helbig, *op. cit.* p. 118

ȘTEFAN MUNTEANU, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972, 279 p.

Lingvistica românească și-a sporit, în ultimul timp, dimensiunea teoretică prin apariția citorva lucrări importante care abordează problemele limbajului din perspectiva celor mai valoroase contribuții ale gândirii lingvistice actuale. Cartea profesorului Șt. Munteanu *Stil și expresivitate poetică*, recent apărută, este ilustrativă în acest sens.

După ce și-a afirmat, prin Saussure, autonomia, lingvistica reinnoiește astăzi raporturile firești dintre limbă și cel care o vorbește. Căci limba este, înainte de orice, fapt uman, în afara omului ea fiind o pură abstracție. Prin limbă omul asimilează cultura, o perfecționează și o transformă. Expresia cea mai elocventă a acestei „umanizări“ a lingvisticii este stilistica. Ramură recentă a lingvisticii și, se pare, cea mai controversată, stilistica este privită în ultima vreme ca un domeniu interdisciplinar și complex prin însăși natura faptelor abordate, întrucât propune un câmp de manifestare al „interferențelor“ nu ca posibilitate, ci ca *necesitate metodologică* de studiere a fenomenului de limbă. De altfel, apariția disciplinelor „de graniță“ reprezintă un aspect caracteristic al științei contemporane și un semn de maturitate a cercetării. Dintre direcțiile stilisticii, stilistica literară are cea mai mare „deschidere“ și din această cauză ea pune cercetătorului o serie de probleme deosebit de dificile.

Experiența personală, necomunicabilă în unicitatea ei, apelează la limbă, instituție socială, care se încarcă prin efortul creator al artistului cu valențe noi, limba devenind astfel expresia palpabilă și unică a unei substanțe impalpabile. Către această zonă „umbrită“ a limbajului, având implicații multiple, se îndreaptă cercetătorii lingviști ai operelor literare. Nu întotdeauna însă investigația este susținută în studiile de acest gen de o perspectivă teoretică suficient de clară care să permită degajarea valorilor latente ale textului. *Stil și expresivitate poetică* răspunde deci unei necesități de primă importanță. Ea reprezintă o teorie despre stil coerentă, riguroasă și suplă în același timp, care ține seama de cele mai importante contribuții în domeniul acesta atât de disputat al stilisticii literare, evidențiind informația bogată, larga receptivitate a autorului, dublată de spirit critic, luciditate analitică și simț al nuanței. Materialul bibliografic filtrat și structurat în funcție de elementul coordonator al întregului, conceptul de expresivitate poetică, se întâlnește cu puncte de vedere personale. Cartea impresionează și convinge printr-o fundamentare, absolut necesară, a conceptului atât lingvistică cât și psihologico-estetică cu profunde implicații de filozofie a limbajului. Centrind problematica cărții pe această noțiune de bază prin care înțelege informația estetică a textului, autorul sintetizează și uneori reformulează, într-o viziune organică, problemele teoretice esențiale ale studiului stilului. După ce face o încadrare istorică a problematicii în capitolul al II-lea: *De la retorică la stilistica lingvistică și la stilistica literară* (schită istorică), Șt. Munteanu subliniază apartenența stilisticii textului literar la lingvistică, singura capabilă să furnizeze acesteia un instrument sever de analiză, menționând, de asemeni, că cercetarea, pentru a fi deplin comprehensivă trebuie să țină seama de faptul că fenomenele lingvistice se convertesc în opera literară în valori stilistice. „Într-adevăr stilistica, al cărei material îl formează limba este pentru noi o disciplină a lingvisticii, care cercetează mijloacele de expresie ale textului literar sub aspectul motivării lor psihologice și apreciază efectele estetice obținute prin întrebuințarea lor“ (p. 87) (subl. n. — I. O.)

Această triplă perspectivă argumentată în capitolele următoare: *Fundamentarea lingvistică a expresivității poetice* și *Fundamentarea psihologico-estetică a expresivității poetice* se regăsește în analiza unor texte din operele scriitorilor români printr-o înălțare a exegezei de la materie (limbă) spre gândirea poetică.

Expresivitatea poetică, calitate fundamentală a limbii artistice, se bazează pe ideea, care revine mereu în paginile cărții, consubstanțialității dintre stil și viziune, abordată din perspectiva

semnului lingvistic, ca entitate de bază a lingvisticii generale. Dihotomiei saussuriene semnificat, semnificant, i se preferă concepția, mai nuanțată, a glosematicii, căreia i se face însă o corectare esențială: semnului lingvistic nu este numai relația de solidaritate între forma expresiei (fonemele) și forma conținutului, ci un raport care presupune prezența obligatorie a substanței atît a expresiei (sunetele care-și valorifică valențele articulatorii creînd efecte muzicale) cît și a conținutului (întreaga realitate mentală și ontologică) (cf. p. 118—119). Mai mult decît atît, rolul forme este numai de a *modela* substanța, ceea ce înseamnă că substanța nu este numai luată în considerare, ci se afirmă și rolul ei esențial în raport cu forma. Acest raport necesar între formă și substanță este rezultatul deplasării semnului lingvistic din lingvistică în stilistică, adică al plasării lui în zona de interferență dintre lingvistic, psihologic și estetic. Semnul lingvistic este acum investit cu expresivitate: „Expresivitatea poetică va fi pentru noi nu numai facultatea limbajului de a spori forța de comunicare a cuvîntului ci însăși această forță realizată în actul armonios al potrivirii celor două laturi ale cuvîntului, care fac posibilă reprezentarea profundă și revelatorie a ideii ca imagine, în formele gîndite de autor“ (p. 120). Limbajul poetic are posibilitatea „de a spori pe căi multiple capacitatea de reprezentare a faptelor, de a le actualiza în chip pregnant în conștiința noastră și de a adînci astfel cunoașterea“ (p. 132). În felul acesta expresivitatea dobîndește o valoare gnoseologică. Însăși forma sonoră a cuvîntului „colaborează“ cu sensul, astfel că semnului lingvistic își pierde caracterul arbitrar: expresivitatea instalîndu-se în centrul lui ea își asigură încă un canal, mai subtil, de manifestare. Datorită acestor modificări de esență poate s-ar putea vorbi nu de o altă ipostază a semnului lingvistic ci de un semn stilistic, ca entitate a stilisticii literare.

Dat fiind acest acord între cele două laturi ale semnului lingvistic stilul nu poate fi conceput ca rezultat al unei alegeri, pentru că atunci el ar fi ceva exterior, un simplu adaos la comunicare obișnuită. Ideea este deosebit de valoroasă, ea opunîndu-se unor astfel de interpretări (ea apare și la T. Vianu, de exemplu) a stilului care se justifică în plan lingvistic (ca posibilitate a opțiunii, oferită de limbă), nu însă și în plan stilistic. Factorii interni ai gîndirii artistice reclamă o formă unică spre descoperirea căreia se îndreaptă efortul creator al artistului. De aici derivă, în mod necesar, o altă idee. Limbajul care exprimă adevărul artistului, lumea lui interioară, chiar dacă are un caracter figurat este, la nivelul textului literar, limbajul său propriu. Ideea este comentată într-un întreg capitol *Limbajul artistic figurat*, în care se fac și unele distincții, subtile și convingătoare, între comparație și metaforă, arătîndu-se, pe bună dreptate, că metafora nu este o comparație prescurtată, pentru că atît comparația cît și metafora corespund unor *viziuni* diferite, adică unor modalități de reflectare diferite a lumii în conștiință: „Problema forme de expresie devine o problemă de „substanță“ a gîndirii și sentimentelor artistului“ (p. 169). Această interpretare derivă din (și se ordonează alături) de cea a consubstanțialității dintre stil și viziune, evidențiînd încheierea foarte solidă a ideilor în toate compartimentele cărții. Prin actul creației artistice simțim puterea limbii de a instaura o realitate imaginară (nouă, prin substanța ei, care reclamă o materializare adecvată), care să ni se impună cu forța lucrurilor văzute și trăite de noi înșine. Iată deci că relația din interiorul semnului se complică și prin necesitatea raportării ei la planul onotologic. Alunecarea de la sensurile denotative la cele conotative prin violentarea celor dintîi creează o anumită tensiune a limbajului — și a cunoașterii deopotrivă. „Structura lingvistică a unui enunț devine structura literar-artistică, în care denotațiile reprezentînd uzul consacrat fac loc conotațiilor rezultate din potențarea și actualizarea expresivității ca facultate particulară a limbajului, sub forma valorilor individuale stilistic-estetice, reprezentînd un conținut de gîndire artistică“ (p. 135).

G. Bachelard, în *La poétique de la rêverie*, P. U. F., 1968, p. 160, scria: „Par le poète le monde de la parole est renouvelé en son principe. Du moins le vrai poète est *bilingue*, il ne confond pas le langage de la signification et le langage poétique“ (subl. n. I. O.)

Ceea ce unii interpreți ai literaturii au simțit în mod intuitiv (Bachelard sesiza un lucru esențial, fără să-l aprofundeze) stilisticienii au încercat să explice. Cartea profesorului Stefan Munteanu, prin analiza mecanismului expresivității, se apropie de esența însăși a artei literare, îngustînd acea zonă a „inefabilului“ de care se înconjoară deseori neputîna critică.

Capitolele *Expresivitate și context* și *Indivizualitate stilistică și viziune artistică* „coboară“ mai aproape de text, dat fiind faptul că problemele teoretice esențiale dezbătute pînă aici aveau nevoie de ilustrări suplimentare care să le confere astfel o mai mare claritate și să constituie în același timp modele de analiză. Deseobit de interesant prin noutatea punctului de vedere aplicat faptelor de stil pe material românesc și prin sugestiile pe care le conține este ultimul capitol *Sincronie și diacronie în cercetarea stilistică*. Cercetarea stilistică diacronică are menirea

difficilă de a delimita valorile semantice de cele estetice ale limbii. Se pune totuși întrebarea dacă un substantiv ca *luceală*, integrat prin sufix unor derivate românești curente (cf. tinjeală) fiind neuzual, poate sta alături de *lucor* („Numele de moldovan / Ș-azi să fie de *lucor*“, Asachi) ca posibil termen poetic. În cazul al doilea, lipsa de transparență semantică pentru un cititor obișnuit ar putea să stea în calea investirii lui cu valoare poetică, fiind poate simțit ca neclar, strident și deci nepotrivit, cu atât mai mult dacă apare izolat, deci în afara normelor epocii.

Desigur că aici intră și un coeficient de subiectivitate, prezentă într-o asemenea cercetare, așa cum se menționează, de altfel, în capitolul amintit.

Limbajul poetic românesc este puțin studiat. De aceea raportarea creației literare la acest limbaj, în primă instanță, și abia apoi la limba literară generală este o operație dificilă. Este greu să afirmi cine a pus în circulație anumite forme considerate ca poetice. În această ordine de idei s-ar putea risca considerarea utilizării unui substantiv nearticulat în rimă la Eminescu în poezia *Peste virfuri (Peste virfuri trece lună)* puternic sugestivă, deși având o bază populară, ca deschizătoare a unei astfel de serii stilistice. În poezia lui Blaga, *Tusculum*, analizată în lucrare (*Pier lumini și piere laur, / cade frunte cade drum. / Amintirile de aur — / Numai ele ard sub scrum*), expresivitatea unor astfel de substantive nearticulate se datorește poate, și ecourilor venite din poezia eminesciană. Dacă raportată la planul limbii literare avem expresivitate prin abatere (de la normă), în planul limbii artistice avem expresivitate de gradul II prin integrarea faptelor într-o serie stilistică.

Deosebit de interesant este istoricul stilisticii românești, singurul până acum în literatura noastră de specialitate. În economia lucrării, desigur că acest capitol a ocupat un loc mai puțin important, ceea ce explică de ce autorul a omis contribuțiile aduse în acest domeniu de Eugen Lovinescu, Paul Zăreț, J. Byck.

Din paginile cărții rezultă locul însemnat pe care îl ocupă, în concepția autorului, stilistica în ierarhia științelor filologice, ea fiind calea de acces — am spus chiar unica, prin rigoare și suplete în același timp — care duce în laboratorul intim al creației artistice. S-ar putea invoca aici concepția lui Dámaso Alonso care în *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1966, consideră stilistica, în momentul în care ea a depășit faza de tatonări, unicul mod de studiere științifică a operei literare: „Stilistica sau știința literaturii va fi unica trambulină (escalon) posibilă pentru o autentică Filozofie a Literaturii“ (p. 416). Numai printr-o astfel de investigație (stilistică) universul operei își istovește sensurile lui adânci și durabile, intuiția inițială și declanșatoare a actului critic fiind susținută acum de o luminoasă cunoaștere rațional obiectivă.

Stil și expresivitate poetică reprezintă o contribuție deosebit de importantă în domeniul stilisticii românești atât prin valoarea ei intrinsecă, cit și prin bogatele sugestii pe care le conține.

Stilul sobru și elegant, expunerea, deși densă, limpede și riguros organizată, în care străbate uneori vibrația lirică a autorului în fața valorilor expresive ale textului literar, sînt tot atâtea atribute care se adaugă la celelalte merite ale lucrării.

ILEANA OANCEA

GAVRIL ISTRATE, *Limba română literară. Studii și articole*, București, Editura Minerva, 1970, 410 p.

Cartea profesorului Gavril Istrate, a cărei apariție a fost consemnată în câteva recenzii (vezi, de pildă „Cronica“ V, 1970 nr. 17; „Convorbiri literare“ I, 1970, nr. 4; SCL XXII, 1971, nr. 4), oferă cititorilor o remarcabilă introducere sintetică în studiul limbii române literare. Ea este izvorită din activitatea universitară a profesorului ieșean, fiind rezultatul preocupării sale constante din ultimii douăzeci de ani în legătură cu problemele acestei discipline, adesea neglijate sau controversate. Autorul a selectat cu rigurozitate cele mai reprezentative dintre contribuțiile lui care se circumscriu titlului cărții. Majoritatea studiilor incluse aici au apărut inițial în publicațiile de specialitate; ele sînt redactate în perioade diferite și au o tematică deosebit de variată, ceea ce nu prejudiciază însă unității interioare a culegerii. La aceasta contribuie în primul rînd faptul că lucrările cu caracter teoretic și cercetările asupra limbii scriitorilor se organizează aproape sistematic, reflectînd o perioadă amplă din istoria limbii române literare;

pe de altă parte, afirmațiile autorului sînt *convingeri*, pe care le respectă întotdeauna în cercetările ulterioare.

Uneori, concepția profesorului G. Istrate se sprijină pe opiniile înaintașilor ieșeni: A. Philippide, G. Ibrăileanu, I. Iordan, ale căror idei le dezvoltă. Întotdeauna însă, ea s-a cristalizat în urma unei profunde cercetări a textului literar și neliterar, a graiurilor populare sau a limbii vechi. (De pildă, în „Arhivele Bistriței” sînt găsite argumente noi pentru a susține convingător părerea formulată de N. Drăganu și C. Lacea în legătură cu originea săsească a fonetismelor de tipul *maire* „mare” din *Psaltirea Scheiană*, autorul contribuind astfel la clarificarea unui fenomen discutat multă vreme: *Un fonetism propriu Psaltirii Scheiene*). Consecința cercetării atente a textelor este faptul că de fiecare dată pentru convingerile autorului pledează liste foarte ample de exemple notate cu multă exactitate. La aceasta se adaugă situarea fenomenelor discutate într-un context larg, lingvistic și istorico-literar, autorul fiind un bun cunoscător al culturii și diverselor ramuri ale lingvisticii românești.

De la afirmațiile cărturarilor ieșeni pleacă G. Istrate atunci cînd subliniază contribuția tuturor graiurilor și rolul important al scriitorilor moldoveni la cristalizarea limbii române literare, sau cînd susține caracterul regional al textelor vechi (fără să vorbească însă, de „dialecte literare”). Autorul admite totuși că tipăriturile lui Coreși au jucat un rol foarte important în fixarea bazei dialectale a limbii române literare, dar se îndoiește că limba acestor cărți ar reprezenta graiul dintre Tirgoviște și Brașov; după părerea sa, la baza acestor traduceri ar sta graiul dintre Brașov și Orăștie, cu infiltrații din Banat și Crișana. În sprijinul tezei sînt invocate tradiția culturală din această regiune și argumente lingvistice, ca de exemplu faptul că aici se suprapun ariile celor mai caracteristice particularități ale cărților coresiene. Din lipsa lucrărilor de dialectologie istorică, se fac însă referiri la dacoromâna actuală și nu la evoluția istorică a graiurilor populare. (Asupra consecințelor care decurg din asemenea cercetări a atras atenția I. Gheție în SLLF, București 1969, Edit. Academiei, p. 189—243).

Cîteva dintre studiile volumului constituie contribuții importante pentru înțelegerea limbii române literare moderne. Se face astfel o apreciere nuanțată și realistă a ideilor Școlii ardenele și latinismului (de pildă, studiul *Preocupări de limbă în activitatea lui G. Barițiu*), insistîndu-se asupra unor probleme mai puțin relevante pînă în prezent, cum ar fi importanța pe care Școala ardeleană o acordă aspectului popular al limbii. G. Istrate atribuie Școlii ardenele; un rol deosebit în eliminarea grecismelor și turcismelor (*Fenomene specifice limbii române literare în prima jumătate a secolului al XIX-lea*). După lingvistul ieșean procesul „purificării” limbii literare de aceste elemente este de dată mai veche decît se consideră obșnuit. Pe drept cuvînt operația de eliminare a elementelor nelatine făcea parte din programul purist al Școlii ardenele; pe de altă parte, se știe că influența grecească și cea turcească au fost reduse în graiurile din Transilvania, precum și (în ipoteza că admitem existența variantelor literare) în varianta literară ardelenescă. Considerăm că în scrierile cărturarilor ardeleni limitarea acestor elemente nu se datorează unei acțiuni purificatoare, ci este firească, reflectînd un aspect al variantei literare respective; plecînd de la ideea unei limbi literare unice, autorul pune pe seama acesteia, generalizînd, o particularitate „naturală” a unei singure variante literare, prezentînd-o ca rezultat al unei intervenții conștiente.

Într-unul dintre cele mai remarcabile studii ale volumului, *O problemă controversată. Literarizarea*, profesorul G. Istrate privește unificare limbii literare ca un proces complex la realizarea căruia au colaborat limba veche, toate graiurile populare, curentul latinist și italianist. Opinia, deosebit de realistă, este rodul unei cercetări minuțioase a celor mai diverse texte din secolul al XIX-lea, a cărților vechi, ALR-ului etc. Ele oferă argumente convingătoare pentru a respinge teoriile simplificatoare despre formarea limbii române literare moderne. Fenomenul este ilustrat prin urmărirea fonetismelor de tipul *reu, zîmbet* ... etc. caracteristice limbii literare din secolul al XIX-lea. Interpretate în mod diferit de către cercetătorii anteriori, aceste forme se explică — după părerea judicioasă a autorului — de la caz la caz, prin influența latinistă, regională, a limbii vechi etc., sau prin concurența acestor factori.

Dacă unii cercetători ai problemei au interpretat destul de vag semnificația ideii de „reîntoarcere la limba cărților bisericești” a cărturarilor din secolul al XIX-lea, pentru G. Istrate limba cărților bisericești nu a avut doar rolul unui simplu model de exprimare unitară, cum s-a considerat uneori (de pildă, Luiza și Mircea Leche, LR X, 1961, nr. 2, p. 157), ci a oferit chiar norme concrete limbii literare moderne. Se încearcă și o precizare a textelor vechi la care s-au întors cărturarii secolului al XIX-lea. Recent observații interesante în același spirit, evidențiînd justetea afirmațiilor lui G. Istrate, a făcut I. Gheție (LR, XX, 1971, nr. 2, p. 113—125).

Din studiile destinate lui Eminescu se conturează o imagine complexă a limbii scriitorului, în atenția cercetătorului stînd probleme esențiale: influențe ale limbii înaintașilor, influența limbii populare și vechi, ecouri latiniste în limba poetului, studiul variantelor și al postumelor, deosebit de important pentru cunoașterea laboratorului eminescian etc. Poetului i se atribuie meritul de a fi pus bazele limbii literare unice (p. 149). Făcînd această afirmație, profesorul G. Istrate invocă faptul că Eminescu selectează elemente lingvistice *din toate provinciile*, și că *elimină ceea ce este prea dialectal*. Autorul consideră că moldovenismele din limba poetului „apar de obicei atunci cînd e nevoie să se arate o atmosferă de intimitate” (p. 155), ele exprimînd „o stare sufletească specială” (p. 155), sau sînt utilizate pentru varietatea rimei. Precizăm că materialul faptic pe baza căruia se fac aceste afirmații, este uneori selectat din ediția Perpessicius, de mare circulație, nedestinată specialiștilor, care prezintă într-o formă fonetică adecvată gustului modern, așadar *demoldovenizat*, limba poetului: „În această viziune editorială Eminescu apare scutit de multe din fluctuațiile lingvistice proprii epocii de modernizare a limbii române literare, ceea ce reprezintă o evidentă îndepărtare de adevăr” (Flora Șuteu, SLLF, ediția cit., p. 319). Limba poetului a fost mai moldovenească decît se prezintă aici; dovadă proza eminesciană așa cum rezultă ea din ediția lui Eugen Simion și a Florei Șuteu (București, EPL, 1964), care nu aplică principiul unificării și modernizării textului. (Vezi și Ileana Oancea, AUT, Seria Șt. filologice, VIII, 1970, p. 117 și urm.)

Apreciindu-se limba scriitorilor ardeleni din perspectiva dublă a expresivității și a limbii literare, se ține seama de faptul că în Transilvania, datorită condițiilor politico-sociale, limba literară a păstrat (și după 1900, chiar) o serie de particularități specifice. Explicînd prin unul dintre cei doi factori (limbă literară sau expresivitate) modificările succesive din variantele operei literare, elementele dialectale, latinismele, autorul are în vedere un fapt esențial: contactul scriitorilor ardeleni — direct sau prin lectură — cu limba literară din Principate. (În Transilvania au existat pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea deosebiri importante, de la un cârturar la altul, de la o publicație la alta, determinate de acest fapt.) G. Istrate se dovedește astfel și unul dintre cei mai autorizați cercetători ai fenomenului de limbă literară din Transilvania.

Lucrare riguros științifică, reflectînd o foarte bună pregătire lingvistică, o gîndire originală și o bogată informație, cartea profesorului G. Istrate reprezintă o contribuție foarte valoroasă la soluționarea problemelor limbii române literare, deschizînd în același timp noi perspective de cercetare.

DOINA DAVID

AL. DIMA; PRINCIPII DE LITERATURĂ COMPARATĂ

ediția a II-a, Editura enciclopedică română, București, 1972, 202 p.

Cunoscutul estetician și teoretician literar Al. Dima, personalitatea cea mai reprezentativă a comparatismului românesc din momentul de față, ne oferă a doua ediție a lucrării *Principii de literatură comparată*, primită, la apariția primei ediții, în 1969, cu mult interes și unanim apreciată, atît în țară cit și peste hotare.

Al. Dima și-a concentrat atenția, în special în anii de după Eliberare, asupra literaturii, universale și comparate, asupra istoriei teoriei literare românești, asupra teoriei criticii literare, fiind totodată prezent în paginile periodicilor literare actuale în numeroasele dezbateri cu privire la fenomenul literar curent. Era, desigur, autorul cel mai indicat al unei lucrări marxiste care să ofere o prezentare analitică a achizițiilor teoretice de pînă în prezent în domeniul comparatisticii și să sintetizeze principiile disciplinei.¹

Principii de literatură comparată este cea dintîi expunere sistematică apărută în literatură română de specialitate cu privire la principiile studierii literaturii comparate, la obiectul și metodele

¹ Încercări similare se fac de altfel și în alte părți. (Cf. Paul van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris 1932, M. P.

Guyard, *La littérature comparée*, Paris 1965, Ch. Pichois et A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, 1967

acestei discipline, care a dobândit în ultimele decenii o tot mai mare importanță, cum o arată congresele și consfăturile de literatură comparată organizate frecvent pe plan național și internațional, precum și marele număr de studii ce apar în acest domeniu în diferite țări. Problematika acestei noi ramuri a științei literare a fost schițată de Al. Dima într-o lucrare anterioară, *Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative*, București, 1967, care cuprindea un prim capitol, teoretic, consacrat în cea mai mare parte literaturii comparate. *Principii de literatură comparată* reia la o scară mult mai vastă această problematică, cercetează sub diferite aspecte raportul noii discipline cu celelalte ramuri ale științei literaturii, obiectul ei, materia, modalitățile raporturilor internaționale dintre literaturi și se închie cu relevarea utilității teoretice și practice a literaturii comparate. Latura teoretică a lucrării este completată prin studii privind istoricul, stadiul actual al cercetărilor de literatură comparată, perspectivele acestor cercetări sau referitoare la literatura comparată din România și la sarcinile care îi stau în față.

Concepția și metoda care se desprind din cele două lucrări ale lui Al. Dima pun pe cititor în contact cu o viziune științifică asupra fenomenului literar, a cărui cercetare presupune o temeinică pregătire filosofică și estetică, o valorificare atentă a sensurilor reale ale fenomenului literar din diferite epoci și o verificare a ipotezelor prin raportarea lor la istoria generală și la istoria culturii diferitelor popoare. Exponent al unei viziuni integratoare asupra artei, singura în stare a dezvălui întregul univers de valori al operelor privity individual, Al. Dima subliniază importanța valorii ideologice a acelor producții ale spiritului omenesc care sînt menite să dobîndească atributul universalității: „Răsunetul unor fenomene particulare e cu atît mai universal cu cît valoarea lor ideologică, poziția progresistă pe care o exprimă, e mai categorică”.² Avînd în vedere însă specificul estetic al fenomenului, autorul avertizează asupra pericolului pe care îl reprezintă pentru cercetarea științifică a literaturii unilateralitatea de orice fel.

În cea ce privește relația care stă atît la baza literaturii universale cît și a celei comparate, ea nu este *universal-națională*, ci *universal-particulară*, căci naționalul nu este decît o modalitate de manifestare a particularului. În felul acesta, Al. Dima extinde aplicabilitatea istorică a conceptului de *universal* și asupra antichității, adică asupra fazelor anterioare apariției națiunilor. Categoria universalității, arată Al. Dima, se definește printre altele, prin depășirea literaturilor particulare, dar nu ca o rupere de acestea, ci tocmai prin valorificarea resurselor lor specifice.

Expunerea sistematică, care cuprinde cea mai mare parte a *Principiilor*, se deschide prin cîteva precizări terminologice. Termenul însuși de *literatură comparată*, impus de tradiția științifică în România ca și în alte țări, este acceptat de Al. Dima, deși cu rezerve provenind din posibila confuzie „între obiectul disciplinei și ea însăși”; în realitate, „nu de o literatură comparată e vorba, ci de o știință care compară o literatură cu alta sau cu mai multe”.

Analizînd opiniile celor mai cunoscuți comparațiști cu privire la obiectul disciplinei, la sfera ei de preocupări, Al. Dima aduce, pe lîngă unele precizări, o completare foarte importantă a obiectului disciplinei. Literatura comparată nu se poate limita la cercetarea „relațiilor” externe ale literaturilor, ci trebuie să-și extindă sfera de interes asupra tuturor tipurilor de raporturi dintre literaturi, inclusiv asupra fenomenelor care pun în lumină originalitatea diferitelor literaturi. Se propune, în acest sens, înlocuirea termenului de „relații”, cu acela de „raporturi”, cu o sferă mai largă. „Rămîne așadar, să conchidem că definiția literaturii comparate prin „relații externe” nu mai poate fi satisfăcătoare, că acestea alcătuiesc numai o parte a cîmpului cercetării și că o definiție adecvată trebuie să devină mai cuprinzătoare. Propunem, de aceea, înlocuirea termenului de relații, în sensul strîmt, de contacte directe, cu unul care să îmbrățișeze și restul problematicii literaturii comparate, și anume cu cel mai larg de „raporturi” dintre diferitele literaturi, fiindcă înlăuntrul acestuia pot pătrunde și fenomenele de paralelisme, cît și cele independente”. Cei doi factori pe care literatura comparată îi aduce față în față trebuie să fie literaturi diferite. Comparatistica este privită într-o strînsă legătură cu literatura universală. Sînt considerate ca aparținînd unor literaturi diferite nu atît operele scrise în limbi diferite (căci există litetrari deosebite în cadrul aceluiași stat): esențială este legătura internă a operelor literare izvorîtă din tradiții și idealuri sociale care s-au constituit în cadrul aceluiași stat. *Materia* literaturii comparate cuprinde „diferitele fețe ale structurii fenomenului literar, de la teme, idei și sentimente, și pînă la imagini și stiluri”. În *Principii*, fiecareia din aceste aspecte i se consacră o foarte utilă privire monografică ce îl introduce pe cititor în istoria și teoria acestor elemente structurale. *Modalitățile raporturilor* dintre literaturi sînt distribuite în trei tipuri : 1. Relații sau contacte directe, 2. Paralelisme, 3. Raporturi de idepen-

² *Conceptul* ..., p. 18.

dență, adică structurile originale, determinate prin metoda comparată. Relațiile directe pot cuprinde toate sferile activității literare și sînt cu atît mai profunde cu cît au fost mai mult sprijinite de relațiile lingvistice dintre două popoare, de aceea literatura comparată nu se poate dispensa de studiul pătrunderii limbilor străine în diferite țări. După o privire asupra factorilor individuali (călătorii etc.) și colectivi (cercurile literale, periodicele, enciclopediile etc.) care mijlocesc contactul între literaturi, autorul se oprește asupra unui cerc de probleme legate de teoria traducerii. Adaptările și localizările sînt privite cu rezerve; ele denaturează mai mult sau mai puțin opera originală și de aceea sînt, principial, impracticabile în cadrul culturilor moderne, dornice să recepteze într-o formă cît mai autentică valorile specifice diferitelor popoare.

Cercetarea raporturilor între literaturi îl conduce pe Al. Dima spre utile precizări cu privire la mult discutata problemă a *influențelor și izvoarelor*. Al. Dima respinge atît pozițiile care exagerează rolul influențelor în creația artistică, cît și „teoria vasului închis”, care ține seama numai de factorii autohtoni. Accentul nu poate fi pus în nici un caz pe factorul emițător, arată Al. Dima, căci influențele nu se produc decît în anumite condiții social-istorice, care explică nu numai *de ce* a avut o influență, ci și *forma specifică* pe care a luat-o în medii diferite o influență de aceeași origine. De pe această poziție este respinsă teoria lui Giuseppe Petronio, potrivit căreia ideile se dislocă dintr-o țară în alta prin simplă imitație, anticipînd maturizarea condițiilor interne ale factorului receptor. Asemenea influențe, arată Al. Dima, au un caracter livresc și superficial; ele nu se pot consolida decît pe baza unor factori istorici-obiectivi. Obiecția ni se pare pe deplin justificată. Chiar în faza lor primară atari influențe nu merg în orice direcție și pînă la orice departare, ci numai spre ideologiile care reflectă condiții istorice similare. Nu este vorba de a nega, desigur, influența livrescă, — rezultat al unui proces de informare. Numeroase specii și forme poetice, poezii cu formă „fixă”, ca rondelul, sonetul, gazelul, glosa, rubaiatul etc., au circulat în sfere literare foarte largi, pe baza unor variante, comportîndu-se ca fenomene cu relativă independență față de alte domenii ale vieții sociale. Aici avem însă de a face cu fenomene ce țin mai puțin de esența literaturii decît de experiențele ei formale. O receptare creatoare este un proces complex, determinat de factori istorici interni.

O a doua modalitate a raporturilor dintre literaturi o constituie paralelismele — similitudinii, analogii, corespondențe literare ce nu pot fi explicate prin influențe sau izvoare. Ele pot să se manifeste la orice nivel al structurii operei, ca și în diferitele genuri sau specii, pe arii lingvistice și istorice foarte diferite. Dificultatea studierii lor provine din faptul că, — așa ca în cazul școlilor sau al curentelor literare —, ele se îmbină cu influențele și izvoarele. Paralelismele confirmă încă o dată legitatea fenomenului literar, dezvoltarea sa pe baza unor legi specifice și în dependență fundamentală de condițiile sociale. Al. Dima arată importanța acestui concept pentru înțelegerea unor mari mișcări culturale ca Renașterea sau iluminismul: dacă Renașterea ar fi fost un fenomen de influență, ar fi apărut într-un scurt interval de timp în toate țările. Explicația pe care autorul o dă paralelismelor denumite *istorice* este valabilă desigur și în cazul, aparent diferit, al fenomenelor de similitudine, apărute la mari distanțe în timp și spațiu, ca de pildă între caracterele poeziei chineze din secolul al IV-lea și al III-lea î. e. n. pe de o parte și cele ale preromantismului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pe de altă parte, între care nu există nici o legătură istorică. Al. Dima arată că fiecare din aceste momente literare s-a dezvoltat „într-o epocă de războaie, intrigi și aventuri de tot felul, cu alte cuvinte, într-o agitată și zbuciumată perioadă politică”, deci în *condiții ideologice* similare.

Un loc important în sistemul comparatist al lui Al. Dima îl ocupă cercetarea prin metoda comparativă a *caracterelor diferențiale* ale literaturilor particulare. Acest unghi, arată autorul, este prezent și în cercetarea altor tipuri de raporturi între literaturi: interesul de care se bucură peste hotare o literatură provine în mare parte din specificul ei. Caractere specifice există, potențial, în cazul oricărui popor, dar afirmarea și înflorirea lor necesită condiții istorice adecvate. Particularul este însuși modul de existență a generalului; Al. Dima privește elementul național în literatură ca o formă a universalului. Este respinsă ideea potrivit căreia unele literaturi tind permanent spre formele universale, iar altele spre caractere naționale.

Am relevat doar cîteva din numeroasele probleme cuprinse în *Principii de literatură comparată*. Al. Dima îl familiarizează pe cititor cu atari probleme pe baza unui mare număr de exemple din literatura universală și într-o operație de analiză a diferitelor teze actuale în cercetarea comparatistă, a mișcărilor literare, a conceptelor care constituie obiect de dezbatere între comparatiști. Se fac delimitări, se expun argumente și contraargumente extrase din vasta experiență a literaturii universale. Expunerea sistematică privitoare la elementele structurii operei literare văzute dintr-un unghi comparatist cuprinde totodată numeroase reflecții de teorie literară

aplicată. Cu toate că autorul nu evită să prezinte și numeroasele dificultăți, inclusiv de informare și organizare, care stau încă în fața cercetării comparatiste, în *Principii* nu apare nimic din ceea ce René Etiemble în esul său *Comparaison n'est pas raison* Paris, 1963, numește „criza” literaturii comparate. În sistemul științific al lui Al. Dima, principiile sînt clare, finalitatea, respectiv utilitatea teoretică și practică a cercetărilor comparatiste este asigurată prin contribuția pe care o pot aduce la cunoașterea mai profundă a esenței și a procesului evolutiv al literaturii, prin dezvăluirea originii și a variantelor elementelor structurii artistice și prin urmărirea fenomenelor de interacțiune care au lor permanent în toate compartimentele creației literare. Drumul pe care pășește literatura comparată, așa cum o concepe Al. Dima, ni se pare plin de perspective și dintr-un alt punct de vedere: descompunerea atentă a acestui sistem atît de complex, pe care îl constituie opera literară, în elementele sale alcătuitoare, analiza fiecărei componente, compararea între ele a structurilor reconstituite și raportarea lor la finalitatea ce le este inerentă atît în cadrul fenomenului literar concret cit și în funcție de menirea socială a literaturii, ar putea dezvolta o poetică comparată. Dacă sîntem de acord că activitatea scriitoricească este una rațională, ea poate fi optimizată prin informația cit mai exactă asupra variantelor și modelelor fundamentale existente în acest domeniu, prin analiza actualității, aplicabilității și eficienței însușirilor apărute în practicarea diferitelor modele. Disciplina căreia Al. Dima i-a consacrat acest valoros studiu poate juca un rol deosebit de important în teoria și practica literară.

IGNAT BOCIORT

EDGAR PAPU: „Poezia lui Eminescu”, București, Editura Minerva, 1971, 219 p.

În critica românească, revenirea la ceea ce s-a numit epoca scriitorilor clasici semnifică nu numai interesul pe care opera acestor scriitori îl stîrnește, de la o generație critică la alta, dar și modul în care, prin chiar această revenire, continuăm să ne regăsim în ceea ce rămîne permanent o dimensiune spirituală a culturii noastre atît de bogate în semnificații și sensuri.

În bibliografia eminesciană, atît de vastă și de întinsă în timp, indiferent chiar de metodologia și modalitatea de abordare a creației marelui poet, comentariile critice se întîlnesc într-o concluzie finală de o evidență care nu mai trebuie să fie demonstrată și anume aceea că, Eminescu este cel mai reprezentativ poet al poporului român.

Dacă am reface în liniile ei fundamentale principalele studii critice despre Eminescu, am sesiza ușor faptul că, de fiecare dată, opera eminesciană se luminează și își limpezește adîncurile, poetul continuînd însă să rămînă, așa cum observa odată T. Vianu — cel mai bogat subiect al literaturii române. Că este așa, o dovedesc, între altele și studiile care au apărut în ultimii ani, studii care nu numai că au continuat idei mai vechi referitoare la opera marelui poet dar le-au nuanțat de fiecare dată în așa fel încît, pe bună dreptate, intuiția sensibilă a ceea ce s-a numit „farmecul” poeziei eminesciene continuă să rămînă o dimensiune ideatică deschisă și tulburătoare, prin nuanțele neașteptate pe care un comentariu inteligent le poate releva. Altfel spus, destinul operei eminesciene urmează destinul marilor creații menite să rămînă adevărate valori spirituale care suscită permanent interesul cititorilor ei.

Printre aceste studii de care vorbeam mai sus se numără, fără îndoială, și studiul lui E. Papu intitulat *Poezia lui Eminescu*, studiu, apărut în editura Minerva, Buc., 1971. Mai întîi, se cuvine remarca faptul că, studiul în discuție, prin modalitatea deosebită de abordare a poeziei eminesciene, impune o viziune inedită și, în același timp, bogată în sugestii (ce se cer fructificate) asupra acestei poezii. În prefața studiului, autorul își preciza intenția critică afirmînd că: „Obiectul direct al preocupării noastre va fi alcătuit din dimensiunile perspective ale artei eminesciene și de relațiile dintre aceste dimensiuni, fiecare cu plusul său distinct de încărcătură lirică, fundat totuși pe o mare unitate subjacentă” (p. 6).

E vorba, deci, de relevarea acelor coordonate ale poeziei eminesciene care nu numai că sînt și cele mai semnificative dar care, tocmai din această cauză, permit o adevărată „translație mutațională” de la o coordonată la alta, în scopul demonstrării unității acestei poezii.

În acest caz, cercetătorul nu poate decît să se situeze într-un punct care reprezintă de fapt zona propriei experiențe creatoare a poetului, zonă care devine astfel singura cu adevărat „relevantă” și „perspectivică”.

De aceea, studiul acordă — cum indică și subtitlul lui — o mare atenție și o mare preferință elementelor structurale ale poeziei eminesciene, cartea fiind bazată — așa cum s-a observat deja — pe studiul fenomenologic al creației poetului discutat. E vorba de o cercetare a fenomenologiei „imaginației creatoare” eminesciene și în acest caz, *realul* înscris în perimetrul creației înseși devine un reflex al *imaginatului*. Ne propunem să reținem, în rîndurile care urmează, ideile care ni s-au părut cele mai semnificative, de aceea analiza nu va putea urmări, pas cu pas, fiecare capitol al studiului în discuție.

Studiul cuprinde un număr de nouă capitole împreună cu un Cuvînt conclusiv la care se adaugă un scurt rezumat în limbă franceză.

Între capitole se păstrează o continuă legătură subterană chiar și atunci cînd această legătură este amenințată să se rupă, prin apariția unei idei, sau grupuri de idei, care împinge demonstrația critică de pînă atunci, pentru un moment — în spre zone neașteptate. Din această cauză, obiectul analizei, în speță poezia eminesciană, — indiferent că e vorba de postume sau antume — rămîne permanent *înscrisă* și *cuprinsă* înlăuntrul comentariului critic de o mare stringență și subtilitate.

E. Papu descoperă în structura lirismului eminescian un principiu dinamic care duce la schimbări esențiale ale întregului registru poetic în sensul percepției afective a lumii de către spiritul creator al poetului.

Principiul feminin la Eminescu (care este și titlul capitolului) analizat de autor în primul capitol, aduce schimbări în mai toate compartimentele „tematice” ale poeziei, chemînd, în cazul eroticii, aceea „nostalgie a apropierei”, Erosul rămînînd nu numai un elan mereu și dramatic reînnoit al sufletului dar și un simbol al cunoașterii înseși, poate cel mai zguduitor prin ceea ce el semnifică ca și prin intensitatea emoțională cu care poetul „se coboară” în iubire. Erotica, ca act al cunoașterii, altfel spus, ca act „de inițiere în cuprinderea universului” (pag. 80) pîdită de umbrele amăgitoare ale nimicului, devine și ea o dimensiune prin care poetul depășește roman-tismul, idee dintre cele mai bogate în sugestii ale studiului, asupra căreia vom reveni imediat.

Deocamdată, mai trebuie adăugat faptul că, *apropierea* este pentru E. Papu un adevărat concept al analizei critice așa cum este și *categoria „departelui”* asupra căreia vom stărui acum, cu atît mai mult cu cît, acest capitol se dovedește cel mai substanțial capitol al întregului studiu. De altfel, autorul însuși notează la pag. 35 că *depărtarea* este o „categorie ce reprezintă una din cheile de pătrundere în viziunea și creația eminesciană”.

Mai întîi, trebuie precizat că, „departele” sau categoria „departelui” menține poezia eminesciană în orizonturile cosmice înțelese, nu ca dimensiuni ale naturii exterioare ci, ca „o imensă dimensiune lăuntrică *în* și *prin* care se creează acea tulburătoare aspirație între „om și Tot” (aspirație esențial romantică) care însă dobîndește la Eminescu o particularitate unică”.

De aceea, componența structurală a „depărtării”, așa cum precizează profesorul E. Papu, ca dat concret poetic, se alcătuieste din percepții care țin de vizualitate, de percepția auzului sau de expresii motrice.

În al doilea rînd, deosebit de interesantă se dovedește în acest capitol (interesant mai mult sub raportul sugestiilor infuzate și conținute în demonstrație) felul în care urmărește autorul osmoza poet — natură și de aici relația geniu — natură — moarte.

Întrucît identitatea cu *Totul* se realizează în sensul cuprinderii acestui Tot înlăuntrul ființei poetului și întrucît „moartea este însăși existența veșnică a naturii în care se va integra orice om la încheierea procesului său biologic, existență însă pe care geniuul lui o cucerește încă dinainte”, (pag. 38) o anticipează deci, poetul, în înțeles de geniu, „poartă” în el însuși moartea, adică tot ceea ce ține de natura veșnică cucerită de poet cu sacrificiul pierderii de sine, prin identificarea cu formele mereu diversificate ale naturii. Această viziune — adaugă E. Papu — crește și se luminează dintr-un îndepărtat fundal care nu este altul decît cel al poeziei noastre populare cu rădăcini care merg pînă la substanța cultului tragic.

Și astfel, „lărgirea zonei umane”, despre care vorbește autorul, prin cuprinderea *Totului* în chiar miezul ei, are pentru poezie, în general, o însemnătate care se dovedește și cea mai adevărată. Comentariul critic sugerează astfel capacitatea din totdeauna a marii poezii de a „reașina” lumea, poetul însuși participînd la lume în măsura în care se hrănește cu una din substanțele ei.

„Natură umană” redevine „natură cosmică”.

„Concentrarea intensivă“, despre care se vorbește într-un alt capitol, semnifică, din acest punct de vedere, năzuința, nu o dată tragică, a eului creator de a *se cuprinde* înlăuntrul său.

De altfel, într-un studiu mai vechi¹ în centrul căruia se dezbătea o altă problemă și anume raportul, în culturile moderne, între năzuința către cunoaștere, pe de o parte, și, plasmuirea prin creație, pe de altă parte, E. Papu observa felul în care în romantism „omul e absorbit de uriașa atracție a firii infinite“, Eminescu putînd să rămînă un exemplu strălucit pentru modul în care, în opera sa, principiul cunoașterii se întîlnește cu cel al creației în înțeles de plasmuire, într-o tulburătoare sinteză.

Revenind la studiul despre care vorbim, urmează să mai stăruim asupra unei probleme pe care acesta îl cuprinde. E vorba de abordarea, modernă a poeziei eminesciene care permite autorului întuirea unei realități poetice în direcția categoriilor de esență ale lirismului eminescian, opera lui Eminescu, cum se știe, reprezentînd un punct de „creștere“ pentru întreaga poezie românească care i-a urmat. Afirmațiile autorului în acest sens ating, după părerea noastră, o zonă a cercetării care, dacă a mai fost investigată sporadic și înainte, rămîne cea mai fascinantă și mai bogată zonă pentru cercetătorul de azi al poeziei lui Eminescu. Altfel spus, poezia lui Eminescu se apropie și anticipează (cel puțin în perimetrul liricii naționale) ceea ce s-a numit „esență poetică“, opera lui continuînd să transmită un sens general uman care stîrnește și, în același timp, eliberează conștiința cititorului printr-un act de cuprindere a unei plenitudini care rămîne una dintre cele mai tulburătoare realități a marii arte.

În acest sens, E. Papu recunoaște că, poezia lui Eminescu depășește romantismul, înțeles nu numai ca formulă literară dar și ca viziune mai generală asupra lumii, devenind primul nostru poet modern.

Intensa trăire emoțională în evocările descriptive, totala sinceritate a lirismului eminescian, o sinceritate „neconcesivă“, postromantică, care se obiectivează adeseori într-o experiență din care nu lipsește sentimentul acut al depersonalizării, acea inversare, cum s-a văzut, a relației dintre eul creator și cosmos și, în sfîrșit, experiența „dureros de dulce“ a iubirii — iată cîteva trăsături care conferă versului eminescian dimensiunea lui modernă și pe care autorul studiului le dezvoltă, iar altelei, se mulțumește să le enunțe sau să le infuzeze în comentariile atît de subtile ale cărții.

Studiul lui E. Papu: „Poezia lui Eminescu“ rămîne unul din cele mai valoroase studii scrise în ultimii ani despre Eminescu, nu numai prin bogăția de idei care circulă în paginile lui, nu numai prin demonstrațiile subtile și întotdeauna de o rară stringență ci, mai ales, prin modul în care toate acestea se subsumează unei modalități noi de cercetare, modalitate care, așa cum am remarcat la început, impune o viziune cu adevărat inedită asupra lirismului eminescian.

Și apoi, cartea lui E. Papu — de ce n-am recunoaște-o? — dovedește o neasemuită pasiune pentru creația poetului însoțită de o îndrăgățită mindrie că această creație aparține românilor, sentimente pe care le-au încercat, de altfel, toți marii comentatori ai versului eminescian.

RODICA BĂRBAT

G. GUȚU, *Publius Vergilius Maro. Studiu literar*, București, Editura Univers, 1970, 323 p.

Vergilius este unul dintre poeții latînii care, încă în viață fiind, a avut parte de o strălucită glorie. În evul mediu, Renaștere și în timpurile moderne, opera lui a exercitat o apreciazabilă înrîurire asupra culturii europene. La noi, în afară de tălmăcirea lui Vasile Aron, din 1805, rămasă în manuscris, și de aceea a lui At. Șandor, din 1860, o frumoasă traducere integrală, în versuri, a *Eneidei* a dat în 1956 D. Murărașu, după cele în proză ale lui Nicolae Pandelea, din 1913, și Eugen Lovinescu, din 1938, fără a mai vorbi de remarcabila traducere în versuri a lui Coșbuc, premiată de Academia Română cu marele premiu Năsturel. *Bucolicele* și *Georgicele*, în afară de unele încercări din trecut, și fără a omite strădaniile meritorii ale lui Coșbuc și în această direcție, au mai cunoscut frumoasa versiune românească a lui T. A. Naum și D. Murărașu,

¹ E. Papu; *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, Casa Școalelor, 1943

ca să mă refer numai la aceea apărută în 1967. La aceste tălmăciri și la unele contribuții românești aduse în cercetarea unor probleme pe care le implică personalitatea și opera poetului din Mantua, ae adaugă și cartea de față a prof. G. Guțu, care apare la nu mult timp după frumoasa și, totodată, mult utila traducere românească a *Scrisorilor către Lucilius*, opera scriitorului și filozofului Lucius Annaeus Seneca, căruia, în 1944, i-a închinat și o apreciată carte.

După câteva considerații făcute în secțiunea *Începuturi*, cu privire la originea și unele momente importante din viața lui Vergilius, legate de contextul epocii, cu privire la lucrările lui de tinerețe, cunoscute sub titlul de *Apendix Virgiliana* (*Culex*, *Ciris*, *Copa*, *Moretum* și cele 14 poezioare din culegerea *Catalepton*), asupra autenticității cărora se poartă încă discuții aprinse, autorul trece, în capitolul *Bucolicele*, la analiza destul de detaliată, pe alocuri, a celor 10 bucolice, poezii de proporții relativ reduse. Intrucît în elaborarea lor, Vergilius a plecat de la poezii neo-terici, de la care a împrumutat tendința spre poezia subiectivă, modelul alexandrin, care la el a fost, de fapt, Teocrit, și rafinamentul literar, una dintre caracteristicile esențiale ale acestor *poetae docti*, G. Guțu ține să releve, pe drept cuvînt, că, spre deosebire de aceștia, suferința lui Vergilius este, totuși, de o altă natură, ea „nu mai are vehemența pasiunii, nu-și mai găsește ușurarea și totodată gloria în afișarea ei nestinjenită, ci, la acest spirit reflexiv, ea se întoarce asupra ei înseși și se transformă în melancolie, dînd farmecului ei dureros forma muzicală a unui cîntec cuceritor prin suavitate și eleganță” (p. 24). *Ecloga* a IX-a este singura din piesele colecției, care are un caracter alegoric autobiografic, referindu-se la momentul izgonirii poetului din proprietatea părintescă, și oferindu-ne, astfel posibilitatea, unei convingătoare identificări a poetului Menalcas, din ea, cu Vergilius. Cu privire la ea, ne reține însă atenția precizarea binevenită, ca, de altfel, atîtea alte precizări și pertinente judecăți de valoare emise pe parcursul analizei celor 10 ecloge, că același eveniment cu nefaste consecințe îl întîlnim și în *Ecloga* I, dar, aici, este vorba mai mult de o durere colectivă, de durerea celor izgoniți din gospodăriile lor, pe cînd în a IX-a, mai mult de durerea, de suferința proprie a poetului, nu fără încercările de a-și recăpăta, totuși, proprietatea pierdută.

După cele 47 de pagini consacrate *Bucolicelor*, a căror temă generală a fost *Amor omnia vincit* (Iubirea învinge totul), în capitolul următor, G. Guțu se ocupă de a doua mare operă a lui Vergilius, de poemul didactic *Georgicele*, a cărui temă generală este, de astă dată, *Labor omnia vincit* (Munca învinge totul), și la care a lucrat timp de 7 ani (din 37—30 î. e. n.), după ce a părăsit Roma, retrăgîndu-se la *Parthenope*, numele vechi al orașului Neapolis. Dintre problemele abordate în paginile care precedă fina și competentă analiză a fiecărei cărți în parte, sugestiv intitulate *Lucrarea pămîntului și semnele vremii*, *Pomii și viața de vie*, *Vitele*, și *Albinele*, este demnă de subliniat și aceea care se referă la scopul urmărit de Vergilius prin scrierea poemului în discuție. Acesta nu era, în ultima analiză, să încînte pe cititori, nici să-i învețe pe agricultori agronomie, după cum nu a fost scris acest poem nici pentru proprietarii de latifundii, care puteau avea acces ușor la atîtea lucrări de specialitate, ci, mai de grabă, „ca să învețe pe contemporani să vadă sau să descopere din nou minunea vieții rurale și noblețea muncii creatoare a omului, misterul creației cerealelor, pomilor, vietăților, privite ca ființe cu care viața omului este în nemijlocită legătură și din care își trage puterea” (p.94). Succesiunea tematică a celor 4 cărți ale *Georgicelor*, cu alte cuvinte trecerea de la lucrarea pămîntului la regnul vegetal, la lumea animalelor și, în fine, la albine, se desprinde limpede din lectura atentă a celor 77 de pagini consacrate celui de-al doilea capitol al cărții de față.

Cel de-al treilea capitol, cuprinzînd următoarele 253 de pagini, este consacrat *Eneidei*. Prin scrierea acestui poem național, Vergilius voia să unească tradiția legendară greacă și romană cu istoria eroică a Italiei republicane, cu faptele de glorie ale lui August și cu destinul luminos al gîntei Iulia, reieșind de aici nobila misiune civilizatoare și unificatoare a Romei. După cum se mai subliniază în secțiunea intitulată *Compoziție și concepție*, utilă, de altfel, ca și precedenta, *Legendă, istorie și epopee*, în dezbaterile aspectelor fundamentale ale *Eneidei*, lectura ei nu trebuie să se facă ca a unui roman din zilele noastre, în conexiune neîntrepută, ci pe unități, cărțile ei constituind, în acest sens, unitățile întregului, caracterul dramatic unitar al fiecăreia, mai ales al primelor șase, concentrarea și organizarea dramatică a acțiunii înăuntrul fiecăreia fiind lesne de descifrat. În analiza primelor 6 cărți (*In media res*, *Căderea Troiei*, *Rătăcirile*, *Dido*, *Jocurile*, *Infernul*), întreprinsă asupra fiecăreia în parte, asupra unor pasaje demne de reținut G. Guțu se oprește mai mult, le acordă un comentariu mai adîncit, nu lipsit pe alocuri de puncte de vedere proprii. Uneori, ca și în cazul *Bucolicelor* și *Georgicelor*, se recurge la succinta rezumare a unor părți mai importante din cuprinsul acestor cărți, după cum, alteori, unele idei semnificative le ilustrează prin versuri latinești sau prin versuri în aleasă traducere

românească aparținând lui Coșbuc, Murărașu, Naum sau chiar autorului. Cu privire la problema mult controversată a cronologiei cărții a III-a, G. Guțu crede mai probabilă teza scrierii ei înaintea cărții I și a II-a, și, totodată, având în vedere atmosfera de exaltare patriotică și devotament față de Octavian, ea trebuie să fi fost scrisă în anii imediat următori după *Actium*, probabil între anii 28—29, îndată după terminarea *Georgicelor* (p. 219). De asemenea, ni se par pregnant reliefate de către G. Guțu intențiile urmărite de Vergilius în ingenioasa figurare a Infernului, din cartea a VI-a, carte care cuprinde sfârșitul rătăcirilor și prefigurarea, ca viziune, a istoriei romane care începe cu Aeneas, îndată după urcarea pe pământ, și care, de altfel, împreună cu cărțile a II-a și a IV-a, pe lângă faptul că sînt cele mai dramatice, cele mai profunde ca simbol, sînt și cele mai reușite din punct de vedere artistic. Ultimele șase cărți ale *Eneidei*, de la a VII-a pînă la a XII-a, care, după lupte cu valorile mării, după lupte ale patimilor, introduc cititorul într-o altă lume, aceea a războaielor purtate în Italia, sînt tratate împreună, în secțiunea finală intitulată *Iliada Romană*, scoțindu-se în relief adevărul, de altfel unanim recunoscut, că ele nu sînt la înălțimea părții odiseice a epopeii, deși au beneficiat de multe realizări parțiale remarcabile.

Este de la sine înțeles, autorul nu și-a propus în cartea de față abordarea tuturor problemelor pe care le implică personalitatea unuia dintre cei mai mari poeți ai literaturii universale, și nici investigarea unor aspecte inedite sau controversate ale operei lui, ci, fidel subtitlului de „studiu literar” și, după cum însuși mărturisește, a intenționat mai mult să apropie publicul românesc „de acest mare spirit și de arta lui”, să-l facă înțeles în tot ce are el mai peren, și, totodată, să-l facă îndrăgit. De o ținută științifică ireproșabilă, scrisă cu eleganța care-i caracterizează și celelalte prețioase lucrări, cartea lui G. Guțu umple un gol adînc simțit în literatura noastră de specialitate, realizîndu-și din plin scopul propus.

AL. BELU

KURT BALDINGER, *Teoria semántica. Hacia una semántica moderna*.
Ediciones Alcala, Madrid, 1970, 278 p.

A face o introducere la studiul semanticii moderne este, după cum afirmă autorul însuși în prolog, o întreprindere îndrăzneată. În ultimii 15 ani se remarcă o abandonare a acelei atitudini atît de „la modă” în perioada 1940—1950: abordarea sensului apăsătoare atunci ca o sfidare a eforturilor de rigurozitate întreprinse de lingvistică în drumul ei spre o formalizare cît mai accentuată. Mai mult chiar, semantica, această „parente pauvre de la linguistique”, „dernière née des disciplines linguistiques”¹ a cunoscut și cunoaște o dezvoltare explozivă. Această situație precum și diversitatea punctelor de vedere metodologice adoptate în elaborarea lucrărilor realizate în domeniul semanticii, explică de ce reunirea diverselor tendințe și perspective într-o sinteză unitară este foarte dificilă dacă nu chiar imposibilă. De fapt, autorul nu se hazardează într-o prezentare cu pretenții exhaustive, panoramico — sintetică a semanticii, lucru pentru care ar putea fi acuzat de unilateralitate, deși precizarea din subtitlu („Spre o semantica modernă”) ne avertizează de la început că e vorba de o teorie semantică, una între altele posibile, și anume o semantică paradigmatică. După părerea autorului, ca este sintagmatic controlabilă și nu contrazice în nici un fel semantica sintagmatică.

Rezultat al unei îndelungate cercetări în domeniul semanticii, cartea prezintă propria-i evoluție spre o semantică structurală, evoluție încadrată de triumful lui Ullmann ca punct de plecare și trapezul lui K. Heger ca punct final și desfășurată în contextul lingvistic european, dominat în primul rînd de numele lui Pottier, Greimas, Coșeriu, problematica cărții aparînd deci prezentată dintr-o perspectivă istorico-evolutivă și dintr-una metodologică, în sensul unui progresiv rafinament al metodelor spre modele tot mai complicate.

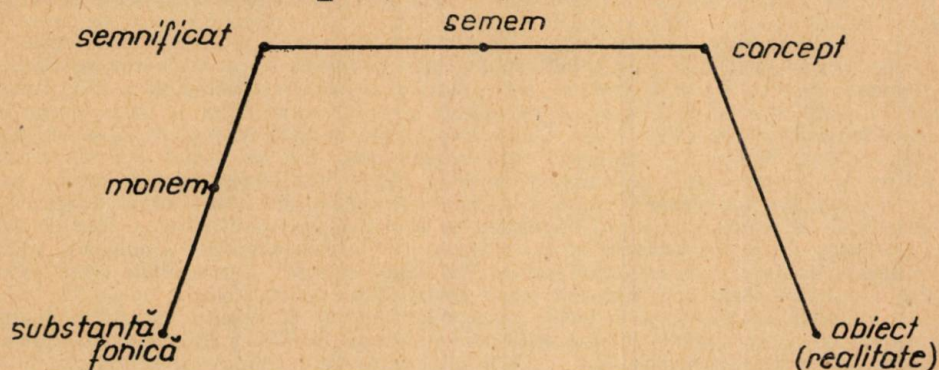
Prima parte: *El triángulo de Ullmann* (Ogden y Richards) este consacrată dezbaterii conceptelor fundamentale și relațiilor structurale deduse din triumful lui Ullmann. Relația semnificant-realitate, semnificantul aparținînd unui cîmp semasiologic, atît de controversată chestiune a relației realitate-obiect mental (concept), dificila problemă de ordin metodologic a definirii

¹ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Librairie Larousse, Paris, 1966, p. 6.

obiectului mental, existența unui sistem conceptual independent de o limbă dată constituie substanța citorva dintre capitolele primei părți. Meritul acestei prime părți este de a fi reunit într-o sinteză unitară și originală cele mai de seamă teorii și metode referitoare la problemele amintite: analiza semică lansată în semantica structurală odată cu apariția în 1963 a articolului *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*², a lui Bernard Pottier, din care sînt reproduse capitolele decisive, sau teoriile asupra definiției aparținînd celor doi lexicografi francezi Marie José și Alain Rey, redactorii dicționarului Robert, sînt doar cîteva exemple, autorul permițîndu-și uneori reinterprețări ce aruncă o nouă lumină asupra faptelor considerate. Servindu-se de comparația diverselor reprezentări grafice a sistemelor conceptuale realizate de Coșeriu în *Zur Vorgeschichte der strukturellen Semantic: Heyeses Analyse des Wortfelds Schall*,³ demonstrează existența sistemului conceptual la nivelul celei de-a doua metalimbi, deci independența lui față de o limbă dată. Credem totuși că, mai ales în acest punct al expunerii, considerarea teoriei generativ-transformaționale referitoare la universalile lingvistice ar fi fost de un real folos.

Un loc aparte este acordat celor două direcții în care, după părerea autorului, trebuie întreprinsă cercetarea în domeniul lexicului: micro-și macrostructurile semasiologice și onomasiologice. Datorită relațiilor formale existente în planul fonemelor sau al morfemelor, imaginile acustice formează între ele macrostructuri formale, dicționarul alfabetic fiind una (și poate nu cea mai interesantă) din posibilitățile de prezentare a lexicului bazată pe o astfel de macrostructură formală. Cu o solidă argumentație, Baldinger demonstrează imposibilitatea unei ierarhizări conceptuale totale, orice tentativă în acest sens expunîndu-se criticii (vezi sistemul Hallig/Wartburg), subliniind în același timp importanța pentru studiile de limbă a cercetării macrostructurilor conceptuale parțiale, a căror eficacitate rezultă din prezentarea lor sub forma unor scheme independente față de o limbă dată.

În a doua parte a lucrării: *El trapecio de Heger*, este adoptat ca model metodologic trapezul lui Klaus Heger⁴. Modelul s-a complicat, dar în același timp s-a apropiat de o prezentare mai adecvată a complexității caracteristice realității lingvistice, restituind unitatea semnului lingvistic (alterată prin interpretarea dată de Baldinger triunghiului lui Ullmann⁵) și oferind posibilitatea unei analize mai nuanțate a conținutului:



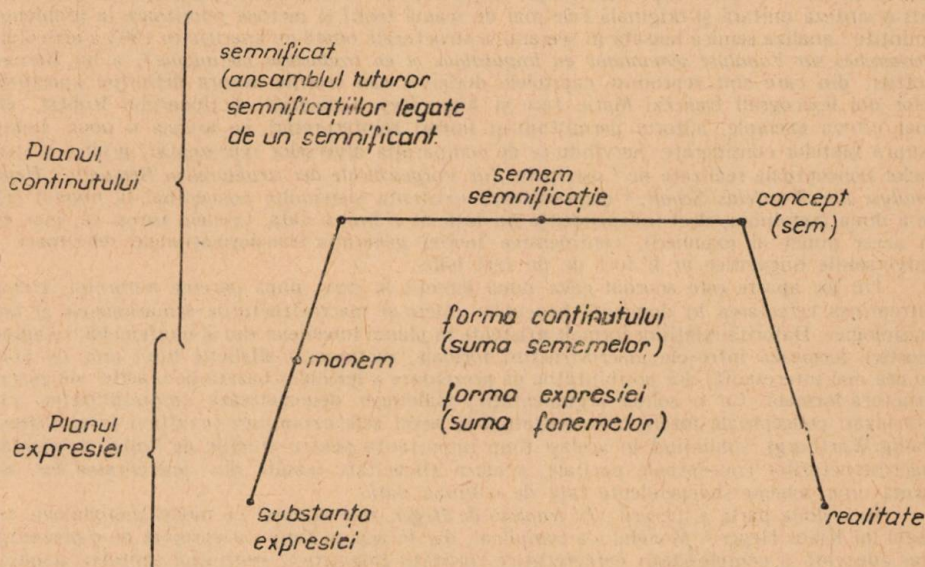
² Articol apărut în *Publications Linguistiques de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Nancy*, 1963 Traducerea textului francez realizată de Luis L ó p e z M o l i n a. Cf. Kurt Baldinger, *op. cit.* p. 75, nota 2.

³ Apărut în *To Honor Roman Jakobson (Essays on the occasion of his seventieth birthday)*, The Hague — Paris (Mouton), 1967. Cf. K. Baldinger, *op. cit.*, p. 109, nota 12.¹

⁴ Klaus Heger, *Die methodologischen Voraussetzungen von Onomasiologie und begrifflicher Gliederung*, în ZRP, nr. 80, 1964. Cf. K. Baldinger, *op. cit.* p. 155, nota 1.

⁵ În această interpretare reunirea semnificantului și a semnificatului nu mai constituia un semn lingvistic în totalitatea sa, deoarece conținutul unei forme e constituit de un întreg cîmp semasiologic, care cuprinde mai mult decît un concept sau obiect mental, iar, pe de altă parte, un concept se poate formaliza în mai mult decît o singură formă — semnificant. Cf. K. Baldinger, *op. cit.* p. 156.

Luind în considerație terminologia lui Hjelmslev modelul de mai sus devine:



Termenul de „monem” este înțeles ca unitate minimă purtătoare a unei semnificații, fiind în același timp formă a expresiei (ca sumă de foneme) și formă a conținutului (ca sumă de sememe), deci monemul este în același timp semnificant și semnificat. În timp ce „semnificatul” depinde de structura unei limbi date, „conceptul” care figurează în dreapta trapezului este independent, definindu-se prin poziția sa în interiorul unei piramide parțiale de concepte sau a unui sistem logic de relații. Plecând de la structuri formalizate într-o anumită limbă, se poate ajunge la sisteme independente de această limbă. Pentru Heger semasiologia și onomasiologia se situează numai în planul substanței conținutului, semasiologia examinând ansamblul unui semnificat legat prin consubstanțialitate antitativă de un singur monem (dar adesea legat de diverse sisteme conceptuale), iar onomasiologia o multiplicitate de semnificații și de sememe legate de o multiplicitate de semnificate și prin intermediul lor de o multiplicitate de moneme. Deci cimpul onomasiologic reprezintă structura tuturor sememelor ce aparțin diferitelor semnificate, adică diferitelor moneme, dar care realizează toate unul și același concept⁶. Interferențele între semasiologie și onomasiologie apar mai clare și mai convingătoare, onomasiologia, în special, combinată cu evoluția structurală în planul conceptelor sugerată de Coșeriu⁷ promițând multe și noi rezultate în compararea pe baze structurale a limbilor. „Se llega a afirmar que la onomasiologia está en vías de revolucionar la lingüística comparada y podría revolucionar también ciertos aspectos de la gramática al lograr que se reconozca no sólo la estructuración de los medios de expresión, sino las posibilidades no utilizadas (casos vacíos)”⁸:

Un spațiu extins este acordat în partea a doua uneia dintre problemele predilecte ale semanticii: sinonimia, abordată în cele două capitole: *El problema de la sinonimia: valores simbólicos y valores sintomáticos* și *Funciones de símbolo, de síntoma y de señal en el trapezio*, reflecțiile asupra existenței sau non-existenței sinonimiei absolute impunând în concepția lui Baldinger necesitatea distincției nete între diverse planuri sau nivele. Această distincție odată stabilită răspunsurile pot fi clare și precise: sinonimia absolută există numai în planul sememelor sau,

⁶ Cf. K. Baldinger, *op. cit.*, p. 158—159.

⁷ Vezi E. Coșeriu, *Pour une sémantique diachronique structurale*, în *Travaux de Linguistique et Littérature*, II, Strasbourg, 1964.

⁸ K. Baldinger, *op. cit.*, p. 201.

spus altfel, nu poate exista decât în planul analizei onomasiologice. În planul semnelor lingvistice, adică în planul semasiologiei, sinonimia absolută nu există. Alături de factorii diferențiatori, depinzând de structura semnului lingvistic și de structurile mai complexe despre care s-a vorbit, este discutat și grupul constituit de factorii legați de funcțiile de simptom și semnal așa cum apar ele în modelul lui K. Bühler⁹. În urma studiului sinonimiei care descoperă adevărata complexitate a semnului lingvistic, trapezul lui Heger care lua în considerație numai funcția simbolică (comunicativă) a limbajului se complică prin adăugarea funcțiilor de simptom sau de expresie provenind de la emițător și a funcțiilor de semnal sau apel provenind de la receptor.

Construcțiile teoretice solid argumentate, formulate clar, sînt completate prin cîteva capitole ce ilustrează aplicarea lor practică, de preferință la domeniul galo-roman (vezi capitolul: *Ejemplo de análisis conceptual: el concepto „recordar“*, care examinează realizările lingvistice ale conceptului în limba franceză, în plan sincron și fragmentar în plan diacronic, sau capitolul ce figurează ca apendice: *Semasiologia y onomasiologia en la diacronia*, destinat analizei cîmpului semasiologic și onomasiologic al vechiului provensal *trebalh*, *trebalhar*.)

Deși apare ca una între diverse alte teorii posibile, teoria expusă ne prezintă din perspectivă aleasă relații ce contribuie la o înțelegere mai adîncă a fenomenului atît de complex al limbii, la aceasta adăugîndu-se și valoarea pedagogică decurgînd din utilitatea ei imediată: cartea lui K. Baldinger este un model metodologic în elaborarea de lucrări semasiologice și onomasiologice.

MONICA NEDELICU

JOHN LYONS (ed.), *New Horizons in Linguistics*, Harmondsworth, England, Penguin Books, 1971, 366 p.

John Lyons¹ nu este numai editorul acestui valoros tratat de lingvistică modernă, el semnează articolul introductiv *Introduction* (pp. 7—28) și articolul *Generative Syntax* (pp. 115—139). În *Introduction* autorul definește obiectul lingvisticii, discută originea și natura limbajului, conceptele „cheie“ ale lingvisticii moderne (care, în viziunea autorului, sînt: 1) sincronia și diacronia, 2) limba și vorbirea, 3) structuralismul, 4) mediul în care se manifestă limba: limba scrisă și vorbită, 5) limbă, dialect și idiolect, 6) limbă și stil), distinge nivelele analizei lingvistice și acordă un spațiu considerabil gramaticii generative ale cărei principii sînt prezente în aproape toate articolele cuprinse în acest volum. Putem afirma că articolul introductiv semnat de J. Lyons reprezintă un minuscul tratat de lingvistică modernă, dezvoltat apoi în cele 15 articole care alcătuiesc lucrarea de care ne ocupăm, articole purtînd semnătura unor lingviști, psihologi, programatori de sisteme, specialiști în teoria informației, englezi și americani. Volumul poartă titlul semnificativ: „Noi orizonturi în lingvistică“ și demonstrează că, în zilele noastre, lingvistica a devenit un obiect de studiu interdisciplinar, după ce a trecut prin faza autonomiei față de alte științe. Principiul autonomiei lingvisticii a avut însă o consecință importantă — promovarea studiului limbii ca un sistem formal. Articolul semnat de J. D. Fodor, *Formal Linguistics and Formal Logic* (pp. 198—214), explică pe larg ce se înțelege printr-un sistem formal, discutînd și legătura între logica formală și logica lingvistică.

În încercările de a explica originea limbajului cercetătorii au stabilit paralele între limbajul uman și sistemele de comunicare folosite de diferite animale (explicarea originii limbajului în sens filogenetic) sau au studiat modul în care limba este înșușită de copii (explicarea originii limbajului în sens ontogenetic). J. C. Marshall în *The Biology of Communication in Man and Animals* (pp. 229—241) ajunge la concluzia că limbajul natural este radical diferit de toate formele cunoscute ale comunicării la animale, iar R. Campbell și R. Wales în *The Study of Language Acquisition* (pp. 242—260) resping cu tărie teoria chomskiană a „ideilor înăscute“.

⁹ Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Jena, 1934. Cf. Baldinger, *op. cit.* p. 218.

¹ John Lyons, profesor de lingvistică generală la Universitatea din Edinburgh, este cunoscut mai ales prin lucrările *Structural Semantics* (Publications of the Philological Society, 20), Oxford, Blackwell, 1963 și *Introduction to Theoretical Linguistics*, London and New York, Cambridge University Press, 1968.

J. Lyons consideră că limbile naturale au două trăsături universale: dubla articulare și productivitatea, aceasta din urmă fiind definită ca abilitatea pe care o avem de a genera și înțelege un număr infinit de propoziții, incluzând propoziții pe care nu le-am mai auzit înainte. (p. 12). Această a doua trăsătură universală a limbajelor naturale fiind chiar premisa de la care pleacă teoria gramaticilor generative, importanța teoretică a principiilor gramaticii generative trebuie recunoscută. Aproape fiecare articol din volumul pe care îl prezentăm, recunoaște aceste principii, fie pornind de la ele, fie aplicându-le, fie respingându-le. La nivelul analizei fonologice, după ce trece în revistă diferitele „școli fonologice”, E. C. Fudge, în articolul *Phonology* (pp. 76—95) arată felul în care fonologia a fost influențată de dezvoltarea gramaticii generative. P. H. Matthews în *Recent Developments in Morphology* (pp. 96—114) tratează problemele morfologiei într-un cadru generativ. J. Lyons în *Generative Syntax* prezintă principiile sintaxei generative, acordând atenție deosebită modelului chomskian așa cum a fost dezvoltat în *Syntactic Structures* (1957) și în *Aspects of the Theory of Syntax* (1965). Autorul prezintă și lucrările mai recente din domeniul sintaxei generative, pe care le înglobează sub denumirea de „sintaxă generativă post-Aspects”, multe din ele adoptând o poziție critică față de sistemul lui Chomsky. M. Bierwisch în *Semantics* (pp. 166—184) descrie structura vocabularului în termenii analizei componentiale. Atunci când autorul demonstrează cum interpretarea semantică a unei propoziții este legată de structura ei sintactică, el apelează tot la sistemul chomskian. Felul în care gramatica generativă poate fi folosită în analiza stilistică a unui text literar, este ilustrat de J. P. Thorne în *Generative Grammar and Stylistic Analysis* (pp. 185—197). Autorul demonstrează că multe aprecieri stilistice impresioniste pot fi raportate la proprietățile formale ale limbii așa cum sint ele descrise de gramatica generativă. După J. P. Thorne judecățile și aprecierile stilistice sînt legate, în marea lor majoritate, de structura de adîncime. J. D. Fodor în *Formal Linguistics and Formal Logic* ajunge la concluzia, că, deși, în principiu, este posibilă o identificare între structura de adîncime a propozițiilor și forma lor logică, în practică, o asemenea identificare ar rezolva puține probleme. În sfîrșit, Paul Kiparsky în *Historical Linguistics* (pp. 302—315) afirmă și demonstrează că reconcilierea între lingvistica sincronă și cea diacronică poate fi realizată în cadrul teoriei gramaticii generative. Autorul ignoră schimbările sintactice și pe cele semantice, dar, ocupîndu-se de evoluția sunetelor și de schimbări analogice, arată cum acestea pot fi reformulate ca adăugări, pierderi, sau reordonări de reguli.

Nu toate principiile gramaticilor generative sînt acceptate de toți autorii cuprinși în acest volum. M. A. K. Halliday în *Language Structure and Language Function* (pp. 140—165) respinge distincția între competență și performanță ca fiind „inutilă” și „derutantă” (p. 145), după ce mai întîi a stabilit trei funcții ale limbii, relevante din punct de vedere gramatical: funcția „ideatională”, funcția „interpersonală” și funcția „textuală”. Funcția „ideatională” se referă la sensul cognitiv al propozițiilor, cea „interpersonală” se referă la diferențele care există între propozițiile enunțative, interogative și imperative, iar funcția „textuală” se referă la modul în care propozițiile se leagă unele de altele în texte continue datorită structurii lor gramaticale și melodice, care le leagă și de situațiile în care sînt folosite. P. N. Johnson-Laird în *The Perception and Memory of Sentences* (pp. 261—270) demonstrează că structura de adîncime nu are o validitate psihologică directă și că propozițiile nu sînt memorate ca un șir de cuvinte cu o anumită structură sintactică, ci ca niște complexe de componenți semantici (seme). În sfîrșit, Robin Campbell și Roger Wales în *The Study of Language Acquisition*, respingînd teoria chomskiană a ideilor innăscute, argumentează că Chomsky și discipolii săi nu au dat suficientă atenție factorilor legați de mediul înconjurător, care sînt implicați în dezvoltarea competenței.

Limba fiind în primul rînd un sistem de comunicare vocală, J. Lyons consideră că fonetica — studiul sunetelor vorbirii, a producerii, transmiterii și receptării lor — reprezintă parte integrantă a lingvisticii, un domeniu important al acestei științe (p. 18). Două articole din cuprinsul volumului se ocupă de „noi orizonturi” în domeniul foneticii: *Speech Reception and Perception* de D. B. Fry (pp. 29—52) și *The Production of Speech* de J. Laver (pp. 53—75). D. B. Fry pornește de la ideea că perceperea sunetelor nu poate fi explicată numai prin analiza lor acustică demonstrînd că perceperea este influențată de sistemul fonologic însușit de vorbitor. „Persoane cu limbi materne diferite învață sisteme fonologice diferite și își dezvoltă diferite tipare de sensibilitate la trăsături acustice de un fel sau altul”. Fry se ocupă de procesul de „decodificare” a mesajului apelînd la teoria informației și încercînd să facă unele deducții despre modul în care informația lingvistică este „depozitată” în creier.

John Laver folosește termenul „postural“ pentru a caracteriza orientarea tradițională a foneticii articulatorii în care sunetele vorbirii erau clasificate după locul și modul de articulare. Astăzi fonetica articulatorie are o orientare dinamică, pe care autorul o numește „parametrică“. Abordarea parametrică apelează la sistemele neurale de control care coordonează mișcările complexe ale organelor vorbirii. Neurolingvistica se ocupă de studierea aspectelor funcționale ale sistemului neural de control care participă la producerea vorbirii. Foneticianul de azi poate să aducă o contribuție importantă în acest nou domeniu de cercetare.

Noi orizonturi în lingvistică sînt deschise și de aplicarea calculatoarelor în domeniul lingvisticii: M. F. Bott, *Computational Linguistics* (pp. 215—228), și de sociolingvistică: J. B. Pride, *Sociolinguistics* (pp. 287—301).

Volumul pe care ni-l oferă J. Lyons se încheie cu un glosar al termenilor tehnici, o bibliografie (549 de titluri), un index al autorilor și unul al subiectelor.

MARIANA POPA

■ J. L Y O N S, *Introduction to theoretical linguistics*, Cambridge, 1971, 519 p. ■

Sîntem în prezența uneia dintre acele bune cărți de introducere în știința limbii scrise pînă în prezent.

Ceea ce impresionează în mod deosebit la cartea lui Lyons este faptul că autorul, spre deosebire de alți lingviști contemporani, cum ar fi H. Gleason¹ și A. Martine,² ia în discuție metodele abordate de gramatica tradițională și încearcă să le delimiteze prin comarație cu obiectivele urmărite de gramaticile structurale și transformaționale.

Este pentru prima dată cînd într-o astfel de lucrare semantica este repusă în drepturile sale, alături de fonologie și de gramatică. Străduindu-se să ilustreze formal cele mai importante date înregistrate de stadiul actual al cercetărilor efectuate în aceste domenii, autorul recurge, cumpătat, la unele simboluri și formule matematice. Amintim că în decursul celor zece capitole ale cărții sînt discutate dihotomiile *langue-parole*, natura *relațiilor sintagmatice* și *paradigmatice*, interdependența dintre acestea. Pe baza exemplelor oferite de limbile franceză și engleză autorul încearcă chiar o descriere statistică a structurii limbii. Astfel, în spiritul cercetărilor anterioare întreprinse de A. Martinet,³ Lyons definește noțiunea de *încărcătură funcțională a unei opoziții*. În limba franceză spre exemplu, afirmă autorul, *încărcătura funcțională a unei opoziții* de tipul /p/ și /b/ este foarte mare, deoarece multe cuvinte perechi se deosebesc doar prin aceste două foneme. Fără a infirma cele susținute de autor, lucrări recente, cum ar fi cele asemînte de R. King,⁴ ne dezvăluie, totuși, că importanța fenomenului în discuție în privința evoluției legilor fonetice nu trebuie supraevaluată. În continuare, autorul întreprinde o introducere concisă în fonetica articulatorie precum și în fonologia structurală. Sînt definite noțiunile de fonem, arhifonem, alofon, neutralizare ect. Elementele suprasegmentale (accentul și intonația) aproape că nu sînt tratate. Ceea ce surprinde însă, în acest capitol, este lipsa unei descrieri — fie chiar numai sub forma unei schițe — a fonologiei generative, cu atît mai mult, cu cît autorul operează în sintaxă generativ, în timp ce în fonologie e absolut taxonomic.

În altă ordine de idei, Lyons ia în discuție termenul de *formal grammar* (p. 137—158). *Formal* înseamnă aici, pe de o parte, *formalizat* sau *explicit*, în opoziție cu *neformalizat* sau *intuitiv*, pe de altă parte stă în opoziție cu gramatica *noțională* așa cum a fost înțeleasă, de pildă, de Jespersen. Se trece apoi la discutarea termenului de *generativ*. *Generativ* are fie sensul de *proiectiv*, ceea ce înseamnă că se desemnează cu el reguli gramaticale care nu descriu numai propozițiile unui corpus, ci care cuprinde în afara acestora și propoziții potențiale, fie sensul de *formal*, de *explicit*. Autorul ajunge în felul acesta la aprofundarea principiilor inerente unei gramatici generative. Acestea fiind în suficientă măsură cunoscute, considerăm că nu e necesară, într-un

¹ H. Gleason, *An introduction to descriptive linguistics*, New-York, 1961

² A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris 1960

³ A. Martinet, *Economie des changements phonétiques*, Bern, 1955.

⁴ R. King, *Functional load and sound change*, Language, 43, 1967.

asemenea context o descriere a lor. De remarcat este însă includerea noțiunii de *gramatică categorială*. O *gramatică categorială* este oarecum echivalentă cu gramatica de tipul *structură-frază* (phrase-structure grammar), în sensul că ambele generează aceeași cantitate de propoziții. Numai că avantajul unei *gramatici categoriale* față de notația unei gramatici de tipul *structură-frază* constă în aceea că ea arată și constituentul dependent. Astfel într-o propoziție de tipul: „Ion fuge repede“, adv. *repede* depinde de verbul *fuge*. De fapt *gramaticile categoriale* sînt o creație a logicianului polonez Ajdukiewicz și dezvoltate ulterior de Lambek și alții. Un astfel de sistem presupune două categorii de bază: *propoziția* și *numele*. Toate celelalte categorii apar ca derivate ale acestora. Ele se clasifică în măsura în care se combină între ele sau cu categoriile de bază menționate. Așadar, un verb ca *a fugi* e marcat prin simbolul $\frac{\varepsilon}{n}$ unde ε indică propoziția, iar n numele. Simbolul $\frac{\varepsilon}{n}$ arată deci că un astfel de verb poate fi combinat cu un nume n pentru a forma propoziția ε .

Referindu-ne, în sfîrșit, la problemele de semantică lingvistică semnalate de Lyons, se pare că în centrul atenției autorului se află tot analiza noțiunii de *structură semantică* (structural-meaning), așa cum a fost concepută de Ch. Fries.⁵ Ea circumscrie, de fapt, trei semnificații: semnificația părților de vorbire, semnificația funcțiilor gramaticale (de: *subiect al ...*, *obiect al ...*, *determinat al ...*), și o semnificație a unor concepte ca: *afirmativ*, *imperativ*, *interogativ*. Or, după cum observă Lyons, tocmai din perspectiva gramaticii generative, noțiunea de *structură semantică* este insuficient conturată. Cu excepția lui Katz și Postal,⁶ care prin intermediul lucrărilor lor, propun introducerea în *structură de adîncime* a constituenților „question-marker“ și „imperativ-marker“, toate celelalte studii de gramatică transformațională fac abstracție de acest component.

Poate că pornind de la asemenea obiecții care reliefaază limitele gramaticii transformaționale, autorul ar fi putut preîntîmpina și altele, de aceeași natură. Astfel nu ni se pare suficient de clar felul în care au fost concepute componentele *lexical* și *categorial* din sistemul de bază al gramaticii transformaționale. Ar fi fost de dorit ca prin concluziile sale autorul să ajungă la stabilirea unui nivel „sublexical“ și „subcategorial“ (fr. orig. „sous-lexical“, „sous-catégoriel“), avînd ca scop înzestrarea sistemului de bază al gramaticii cu un nivel de structurare suficient de abstract pentru a putea da seamă de însăși structura lexicului și a componentului categorial. Luarea în considerare a unor reguli TG care presupun trăsături contextuale ce pot fi parțial independente de proprietățile lor semantice l-ar fi putut ajuta pe autor să abordeze o serie de aspecte teoretice noi în legătură cu acest nivel care se poate desemna exact ca *nivel contextual propriu-zis*. Evident că depășirea în profunzime a nivelului lexical ar duce la aplicarea sistematică a fenomenelor de semnificare ce se pot constata aici, fenomene bazate, în general, pe presupoziii, pe care, pînă astăzi, însă, modelele TG nu le enunță.

Cele spuse pînă acum ne permit să concludem că introducerea în știința limbii scrise de Lyons este obiectivă și bine gîndită. Prin faptul că autorul acordă un loc aproape egal gramaticii tradiționale, structurale și generative, încercînd în același timp o alăturare prin comparația rezultatelor, se creează impresia că cercetarea suferă prin absența unei concepții metodologice unitare. Aceasta constituie, de fapt, nu efectul propriu-zis al metodei folosite de Lyons, ci, mai de grabă, reprezintă o stare de fapt care s-a creat, actualmente, în unele direcții ale cercetării întreprinse asupra limbii.

DORINA DINCA

WILLIAM NEMSER, *An Experimental Study of Phonological Interference in the English of Hungarians*, published for the Center for Applied Linguistics by Indiana University, Bloomington, Mouton Co, 1971, 191 p.

Noile metode de predare a limbilor străine au constituit ani de zile subiectul unor interesante discuții, articole și studii, iar aplicarea lor a dat rezultate dintre cele mai bune. S-au generalizat astfel evitarea abuzului de explicații teoretice, folosirea dialogului situativ, a mijloacelor

⁵ Ch. Fries, *The structure of English: an introduction of English sentences*, N. Y. 1952.

⁶ Katz/Postal, *An integrated theory of linguistic descriptions*, Cam. 964

audio-vizuale etc. Cu toate acestea s-a făcut constatarea că însușirea unei limbi noi poate fi influențată de o limbă cunoscută anterior, în special de cea maternă. Lingvistica contrastivă se ocupă tocmai de analiza asemănărilor și deosebirilor între două limbi, cu scopul de a ușura învățarea uneia din ele. Numărul mare de studii apărute în ultimul deceniu indică interesul crescând al lingviștilor pentru acest domeniu de cercetare¹.

Cartea lui William Nemser, directorul programului de limbi străine al Centrului de lingvistică aplicată din Washington, este un studiu experimental de fonetică contrastivă, urmărind perceperea și producerea consoanelor engleze oclusive [p] [b] [t] [d] [k] [g] și fricative interdentale [θ] [ð] de către vorbitori cu limba maternă maghiară. Testele date subiecților au avut în vedere, în cazul oclusivelor, interpretarea perceptuală și productivă a unei trăsături distinctive prezente în engleză, dar inexistentă în maghiară și anume pronunțarea acestor consoane cu sau fără o încordare mai mare a mușchilor și un efort respirator mai intens².

Într-un capitol introductiv, autorul expune conceptele de bază ale problemelor convergenței lingvistice, așa cum apar ele în lucrările lui Einar Haugen și Uriel Weinreich³. Procedeele de analiză a limbilor în contact recomandate de aceștia sînt, în esență, următoarele: 1. Descrierea dialingvistice a asemănărilor și deosebirilor dintre limba primară și cea secundară, constînd din prezentarea alofonilor fonemelor celor două limbi și a regulilor de distribuție a acestora. 2. Validarea pragmatică a ipotezelor de interferență lingvistică sugerate de descriere.

În continuare, W. Nemser prezintă 13 studii experimentale de fonetică, în care se cercetează fie perceperea, fie producerea anumitor sunete, într-o varietate de limbi aflate în contact: japoneză — rusă, coreeană-rusă, uzbekă-rusă, rusă-engleză, franceză-engleză etc. El rezumă scopul urmărit de fiecare studiu, numărul de subiecți folosit, testele aplicate și rezultatele obținute. Autorul insistă mai mult asupra lucrării lui Eugene Brière, *An Investigation of Phonological Interference*, (Language, XLII, 1966), care i se pare deficientă sub aspectul analizei teoretice, al formulării obiectivelor sale și al procedeelelor folosite.

Trecînd la studierea propriu-zisă a sunetelor din limbile maghiară și engleză, W. Nemser face o analiză comparativă a structurilor lor fonemice și delimitează acele arii ale sistemului maghiar care sînt implicate în interferența dintre cele două limbi. Pe baza acestei comparații dialingvistice, ilustrată și prin numeroase tabele, autorul prezice o probabilă identificare de către vorbitorii de limbă maghiară a ocluzivelor engleze cu ocluzivele maghiare corespunzătoare, precizînd că subiecții vor face confuzii legate de interpretarea trăsăturilor *fortis* — *lenis* ale consoanelor. Aceste trăsături i se par de importanță deosebită: în timp ce în limba maghiară ocluzivele *lenis* sînt totdeauna sonore, indiferent de poziția lor în cuvînt, în engleză acestea sînt uneori sonore, dar foarte des sînt parțial sau total surde, mai ales în poziție finală, ceea ce duce la erori în perceperea și producerea lor. Astfel de exemplu, consoana engleză [b] are o variantă sonoră și una surdă. Alofonii ei sonori sînt identificați de vorbitorii maghiari cu sunetul maghiar [b]; alofonii surzi ai aceluiași fonem au o trăsătură în comun cu consoana maghiară [p], — lipsa de sonoritate —, deși în engleză pronunțarea ei se face cu încordarea mușchiului lingual. Autorul subliniază și rolul pronunțării aspirate a oclusivelor surde engleze, în poziție inițială și medială, înainte de o vocală accentuată, și mai rar în poziție finală. Absența aspirației poate provoca confundarea acestor consoane cu perechile lor sonore. De exemplu, rostirea

¹ Cităm dintre studiile mai cunoscute de fonetică contrastivă: William G. Moulton, *The Sounds of English and German*, Chicago, 1962; Frederick Agard and Robert Di Pietro, *The Sounds of English and Italian*, Chicago, 1969, second impression.

Robert Stockwell and Donald Bowen, *The Sounds of English and Spanish*, Chicago 1965.

De asemenea putem cita proiecte de amploare, ca *Projekt für Angewandte Kontrastive Sprachwissenschaft* (P. A. K. S.), Stuttgart; *The Yugoslav Serbo-Croatian-English Contrastive Project of Zagreb*; proiecte asemănătoare există în Polonia și Ungaria, iar în țara noastră, *The Romanian — English Contrastive Analysis Project*, Bucharest, se află în curs de elaborare.

² Vom folosi terminologia de origine latină, curentă în studiile de fonetică, referitoare la aceste trăsături: consoane *fortis* și consoane *lenis*.

³ Einar Haugen, *Norwegian Language in America*, Philadelphia, 1953; Einar Haugen, *Bilingualism in the Americas*, in „Publication of the American Dialect Society“, nr. 26, 1956.

Uriel Weinreich, *Languages in Contact*, New York, 1953.

neaspirată a lui [p] în *pat* ar putea avea ca rezultat identificarea acestui cuvânt cu perechea sa minimală *bat*.

Aceleași situații dificile îl întâmpină și pe vorbitorul român, totuși în studiile românești de fonetică engleză se insistă mai mult asupra aspirației și mai puțin asupra trăsăturii *fortis—lenis* a consoanelor.⁴ În timp ce toate menționează numai deosebirea dintre locul de articulație a oclusivelor [t/d] în engleză și română, William Nemser ia în considerare numai acțiunea vârfului (apex) limbii — comună maghiarei și englezei, ca și românei, — fără a ține seama de porțiunea cerului gurii unde se aplică acest virf.

Discutind despre consoanele interdental engleze [θ/ð], inexistente în maghiară, W. Nemser, pe baza unei analize teoretice, face predicția unei identificări a acestora de către vorbitorii maghiari cu fricativele șuierătoare [s/z], cu oclusivele dentale [t/d] și cu fricativele labiale [f/v] din limba maghiară, ele având câte o trăsătură relevantă în comun. Astfel [θ] este surdă ca și [f] [t] [s]; în rostirea ei se produce o fricțiune ca și în rostirea lui [f]; atît [θ] englez cit și [t] [s] maghiar sînt articulate cu virful limbii. Se știe că [θ/ð] constituie o piatră de încercare și pentru românul care învață engleza, iar posibilitățile de interpretare eronată a acestora sînt, după părerea noastră, aceleași și în limba română.

Pentru a verifica rezultatele analizei teoretice, W. Nemser urmărește apariția consoanelor studiate în contexte fonice similare sau identice în cele două limbi, în poziție inițială, medială și finală. Cinci tipuri de teste au fost utilizate pentru verificarea interpretării perceptuale și productive a consoanelor interdental engleze de către vorbitorii maghiari și șase tipuri pentru verificarea oclusivelor engleze. (teste de discriminare, producere, repetiție, diverse teste de identificare). Deosebit ni s-a părut testul de identificare a oclusivelor, prin care se cerea subiectului o interpretare a unei consoane oclusive, după ce s-a înlăturat de pe bandă consoana șuierătoare precedentă. În felul acesta s-a evidențiat importanța aspirației în interpretarea oclusivelor ce preced vocalele accentuate, ca *fortis*. Testele sînt prezentate teoretic fără exemple de cuvinte folosite: pentru utilitatea practică a studiului, credem că lucrarea ar fi avut de cîștigat, dacă s-ar fi recurs și la o astfel de ilustrare a teoriei expuse.

Numărul de subiecți testați este foarte mic: 11 persoane cu limba maternă maghiară, reprezentînd trei nivele de cunoaștere a limbii engleze. Pe lîngă aceasta, nu toate cele 11 persoane au fost solicitate la fiecare test. Autorul însuși recunoaște că o generalizare a rezultatelor obținute ar necesita o cantitate mai mare de date (p. 130). W. Nemser nu compară interpretarea fonemelor în diferitele stadii de cunoaștere a limbii engleze —, așa cum ne-am așteptat —, ci centralizează datele, indiferent de nivelul subiecților care le-au produs.

Fiecare test este amănunțit descris din punct de vedere al aplicării și al rezultatelor sale. W. Nemser dă de fiecare dată tabele de distribuție a sunetelor cercetate, indicînd numărul de cuvinte folosite, precum și grafice reprezentînd media frecvenței comparative a interpretărilor eronate ale unităților fonice din fiecare context. Comparînd datele obținute, Nemser observă o deosebire între perceperea sunetelor pe de o parte, și producerea lor pe de alta. Astfel [θ/ð] sînt percepute, în ordinea descrescîndă a frecvenței erorilor, ca [f/v], [t/d], [s/z]: în pronunțare însă ordinea este [t/d] și apoi [s/z]. Reflexul perceptual — productiv preferat pentru [θ] este [s], urmat de [f] și [t], iar pentru [ð] este [d], urmat de [v] și [z].

Autorul remarcă o mai mare frecvență a interpretării greșite a trăsăturii *fortis—lenis* la consoanele oclusive în poziție finală, postvocalică. Confuzia acestor trăsături apare mai des la oclusivele velare [k/g] și la cele alveolare [t/d]. Interpretarea trăsăturilor *fortis—lenis* este destul de greu de testat, pentru că un răspuns corect ar putea fi cauzat de indentitatea întîmplătoare a acestei trăsături cu cea nedistinctivă în poziție finală-surd-sonor; pe de altă parte, un răspuns greșit ar putea fi determinat de același factor fortuit.

⁴ Excepție face lucrarea Mariane P o p a *Limba engleză contemporană, Fonetică și Fonologie*, Timișoara, Tipografia Universității, 1971; autoarea atrage atenția asupra importanței acestei trăsături a oclusivelor în poziție finală și recomandă să se evite sonorizarea lor pronunțată.

Dintre celelalte lucrări menționăm:

Dumitru Chițoran, *Limba engleză contemporană, Fonetică și fonologie*, București, Edit. did. și pedagog., 1970

Virgiliu Ștefănescu — Drăgănești, *Contrastive Analysis of the Consonants of English and Romanian*, in The Romanian-English Contrastive Analysis Project, Reports and Studies, Bucharest University Press, 1971

Realizarea defectuoasă a aspirației se constată mai ales la oclusiva [p] în poziție inițială. În lumina rezultatelor obținute prin teste, autorul rediscută unele probleme de convergență lingvistică și arată că aceste rezultate nu ar fi putut să fie prezise pe baza analizei dialingvistice efectuate după formulările expuse anterior. Multe aspecte ale acestor rezultate și mai ales discrepanțele radicale între răspunsurile din cadrul testelor de percepere și cele din cadrul testelor de producere nu găsesc o bază în teoriile asupra interferenței limbilor. Autorul încearcă să dea o explicație a acestor discrepanțe, oferind diverse ipoteze. Astfel el sugerează o influență a ortografiei cuvintului asupra pronunțării sale, deși Haugen și Weinreich, pe care îi citează, consideră drept o metodă greșită amestecarea factorilor ortografici cu cei fonetici. De asemenea, W. Nemser atrage atenția asupra asocierilor convenționale care se fac între unitățile fonemice ale celor două limbi, asocieri stabilite prin tradiții pedagogice, lexicografice, etimologice etc. Astfel Nemser dă ca exemplu o carte de expresii engleze scrisă pentru vorbitorii maghiari, în care cuvântul *that* este redat ca *det*, articolul *the*, ca *dō* etc. (p. 141). O altă ipoteză este aceea a percepției „eliptice” a sunetelor limbii engleze. Cunoașterea elementară a tuturor structurilor engleze permite subiecților să recunoască morfeme și alte unități gramaticale, fără să le diferențieze fonemic la perfecție; cu alte cuvinte, ei vor putea înțelege sensul unei sintagme sau propoziții, cu toate că percep sunetele limbii străine în limitele structurii fonologice a limbii materne.

Pentru o mai bună înțelegere a fenomenelor de interferență observate, W. Nemser propune să se ia în considerare un sistem fonologic bilingv care să aibă asemănări cu sistemele celor două limbi în contact, dar, din punct de vedere structural, să fie independent de amândouă⁵.

Lucrarea se încheie cu un appendix al abrevierilor folosite în text și în tabele, cu note și observații privitoare la problemele discutate sau menționate, și cu o bogată listă bibliografică selectivă, cuprinzând cele mai noi titluri din acest domeniu.

Studiul lui William Nemser este rezultatul unor cercetări efectuate cu mijloace moderne de investigație științifică, prin care s-a pus în lumină varietatea și multiplicitatea fenomenelor de interferență lingvistică; de aici rezultă în primul rând valoarea cărții. Ea constituie un model de cercetare experimentală în domeniul fonologiei, care ar fi de maximă utilitate și pentru predarea limbii engleze în România. Mai subliniem caracterul sistematic al expunerii, precum și condițiile grafice de calitate, care înlesnesc lectura acestei cărți valoroase.

HORTENSIA PĂRLOG

Bibliografia analitică. a limbii române literare (1780—1866). București, Editura Academiei R. S. România, 1972, 214 p. Elaborată, sub îndrumarea acad. Tudor Vianu, în cadrul Sectorului de limbă literară și filologie al Institutului de lingvistică din București.

Cercetarea unui fenomen de cultură atât de complex și de important cum e limba literară trebuie să se facă și din punct de vedere diacronic, pentru că, așa cum afirmă T. Vianu în *Introducere* lucrării pe care o prezentăm „Perspectiva istorică asupra științei pe care o cultivi este una din primele exigențe ale metodei științifice, tot atât de însemnată ca și ținerea la curent a informației în domeniul specialității proprii” (p. 5). Fără îndoială că numai o bibliografie completă sau, în orice caz, foarte bogată poate să înlesnească cercetătorilor o astfel de investigație. Din acest punct de vedere, lucrarea de față își motivează cu prisosință apariția.

Volumul se deschide cu o *Introducere* semnată de T. Vianu, urmată de o sumară *Notă explicativă*. Materialul bibliografic se grupează în două secțiuni. Prima, elaborată de un colectiv mai numeros (Eugenia Contraș, Elena Cortez, Ion Gheție, Paul Lăzărescu, Cornel Regman, Luiza Seche, Mircea Seche, Sanda Stavrescu, Gh. Șerban, Marina Vlasu) cuprinde lucrările apărute între 1780—1848. (Această parte a mai fost publicată și în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al IX-lea*, vol. al III-lea, București, 1962, p. 191—268.) Partea a

⁵ Vezi William Nemser and Tatiana Slama-Cazacu, *A Contribution to Contrastive Linguistics*, Revue roumaine de linguistique, XV, 1970 p. 101—127.

două e întocmită de Luiza și Mircea Seche și cuprinde lucrările de limbă literară apărute între 1849—1866.

Materiul bibliografic e grupat pe ani, iar în cadrul fiecărui an titlurile se rânduiesc alfabetic. Fac excepție de la această regulă scrierile fără autor, care sînt menționate la sfîrșitul listei din fiecare an în ordinea alfabetică a numelui revistei în care apar și nu a titlului, cum poate că era mai potrivit.

După titlu urmează cîteva indicații asupra conținutului scrierii respective. Uneori însă rezumatul este înlocuit cu unul sau mai multe citate reprezentative.

Fără îndoială că o bibliografie întocmită după o asemenea metodă prezintă numeroase avantaje pentru cercetătorii interesați de problemele limbii literare. Dintre acestea două ni se par esențiale: a) posibilitatea unei selecții rapide și sigure a lucrărilor mai importante sau a celor referitoare la anumite aspecte ale limbii culte; b) obținerea unor prețioase informații cu caracter general asupra diverselor probleme ale limbii române literare, fără ca pentru aceasta să fie absolută nevoie de parcurgerea în original a tuturor studiilor cuprinse în lista bibliografică. Citind cu atenție această carte, ne putem imagina cu destulă precizie amplul, complexul și trudnicul proces de formare a limbii române literare moderne. Concluziile la care se poate ajunge în urma acestei lecturi privesc atît momentele principale din evoluția limbii, cît și dezvoltarea culturii noastre în veacul trecut, precum și aprigele discuții teoretice care au însoțit și, în multe privințe, au determinat procesul de creare a limbii noastre culte.

Se pare că nici una dintre problemele fundamentale ale limbii române literare moderne n-a fost neglijată de filologii și cărturarii noștri de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a celui următor. Astfel, unificarea normelor și, implicit, contopirea variantelor literare sau a dialectelor literare (cf. G. Ivănescu, *Problemele capitale ale vechii române literare*, Iași, 1948, p. 80—137; idem, *Existența dialectelor literare*, în „Convorbiri literare”, 1972, nr. 2, p. 10) i-a preocupat și pe reprezentanții Școlii ardelenne, dar a devenit o temă esențială de discuții și de acțiune pentru cărturarii din toate provinciile românești mai ales după 1835. Cu toate acestea, unificarea deplină a limbii literare nu era un fapt împlinit pe la 1866, pentru că existau destule voci care se opuneau acestui proces, iar divergențele dintre curentele filologice din această vreme (latinismul, italianismul, purismul etc.) privitoare la neologisme, dar și asupra normelor fonetice, ortografice și gramaticale pecare trebuia să le adopte limba literară erau încă mari și greu de conciliat. Unificarea completă a formelor limbii culte s-a realizat abia la sfîrșitul secolului trecut și în primele decenii ale veacului nostru, prin contribuția unor scriitori, filologi și savanți români de mare prestigiu.

O altă problemă a limbii literare e aceea a bazelor ei dialectale. Discuțiile purtate, mai ales în presă, pe la mijlocul veacului trecut, dar și mai înainte, învederează părerea că limba cultă nu se putea clădi pe un singur subdialect, ci trebuia să aibă la bază toate variantele regionale ale dacoromânei. Sporadic, se exprimă însă și părerea că numai unul sau altul dintre subdialectele românești, dar mai ales cel muntean, trebuie să stea la baza limbii literare.

Problema neologismelor și a adaptării lor la sistemul fonetic și morfologic al limbii române ocupă, de asemenea, un loc însemnat, poate cel mai însemnat, în studiile și articolele despre limba literară apărute între 1780—1866. Cercetarea exhaustivă a acestor contribuții ar putea să clarifice multe aspecte importante ale modernizării lexicului românesc.

După 1840, limba artistică în general și limbajul poetic al diversilor scriitori atrag atenția unui mare număr de cărturari, între care se numără: I. Heliade-Rădulescu, Gh. Bariț, A. T. Laurian, Pantazi Ghica, Aron Densușianu, Papiu Ilarian etc.

Limba scrierilor științifice, a ziarelor și a documentelor oficiale este, de asemenea, analizată în numeroase studii și articole.

Principiile ortografice și introducerea alfabetului latin au stîrnit numeroase și controversate discuții la care au participat mulți intelectuali români și chiar străini, cu preocupări și de formații culturale foarte variate. Conceptul de limbă literară, raportul dintre limbă și cultură, contribuția gramaticilor, a dicționarilor, a traducerilor și a personalităților la formarea limbii culte sînt, de asemenea, teme predilecte pentru autorii de studii și articole de limbă literară. Numeroase au fost în aceea perioadă și polemicele care porneau mai ales de la probleme de cultivare a limbii.

Pe la mijlocul veacului trecut se crease un curent favorabil ideilor lui I. Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi și Gh. Bariț. Tot acum, o pleiadă de autori mai puțin însemnați, cum sînt: Ion Rus (225), N. Velea (268), C. Vișoreanu (320) etc. emit opinii de bun simț referitoare la formarea și cultivarea limbii literare.

Problemele aspectului cult al limbii naționale sînt dezbătute în presă, sub forma unei discuții publice. Volumele și lucrările propriu-zise de limbă literară sînt rare (vezi nr. 200, 237,

267, 366, 367, 385, 409, 477), iar mulți dintre autorii lor nu ocupă un loc de frunte în istoria filologiei românești.

Consultând această bibiografie, mai putem observa că interesul pentru limba literară nu a fost același în diverse etape și în provincii diferite. Astfel, între 1780—1830, primul loc îl dețin cărturarii și mai cu seamă filologii ardeleni, care abordează principalele probleme ale limbii literare, elaborează gramatici și dicționare, traduc numeroase lucrări științifice și încearcă să creeze chiar o limbă artistică, scriind opere literare originale. În Principate nu consemnăm în această perioadă decît două apariții notabile: gramatica lui Ienăchiță Văcărescu (1787) și *Gramatica românească* a lui I. Heliade-Rădulescu (1828). După 1830, centrul preocupărilor de limbă literară se mută în Țara Românească și în Moldova, unde încep o intensă și foarte laborioasă activitate I. Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri etc. Transilvănenii redevin activi abia de prin 1838, cînd își încep activitatea filologică și culturală Gh. Bariț, T. Cipariu și I. Maiorescu.

În Muntenia și Moldova problemele limbii literare sînt discutate, mai ales în presă, de intelectuali cu profesii foarte variate, pe cînd în Transilvania această sarcină revine mai ales filologilor, care le tratează în spiritul ideilor Școlii ardelen. Tot în Transilvania apar, pînă la 1866, cele mai însemnate lucrări de gramatică și lexicografie, dar în Principate au loc cele mai fructuoase discuții referitoare la cultivarea limbii.

Desigur că lectura acestei valoroase lucrări de bibliografie ne-ar înlesni și alte observații privitoare la formarea limbii române literare moderne și la discuțiile teoretice care s-au dus în jurul acestui subiect, însă noi le-am reținut doar pe cele care ni s-au părut a fi mai interesante.

În cele ce urmează vom încerca să relevăm cîteva aspecte mai puțin reușite ale acestei lucrări și să formulăm cîteva sugestii în speranța că vor fi reținute de autori în vederea îmbunătățirii ei la o nouă ediție.

Din motive mărturisite și nemărturisite, prezenta bibliografie n-a putut fi exhaustivă, cu toate că, cel puțin prima parte, ar vrea să se considere ca atare. Dar, în același timp, nu ni se pare a fi nici o bibliografie selectivă, pentru că, în cazul cînd și-ar fi propus elaborarea unei astfel de lucrări, autorii ar fi trebuit să stabilească mai întîi cîteva principii clare, în baza cărora să poată efectua o alegere potrivită și judicioasă a titlurilor ce urmau a fi incluse în volum. Pentru aceasta trebuie să se aibă în vedere problemele oricărei limbi literare, dintre care cele mai însemnate par a fi, cel puțin pentru epoca modernă a limbii noastre culte, unificarea normelor fonetice și gramaticale, stabilizarea ortografiei, modernizarea lexicului, formarea terminologiei științifice, crearea stilurilor neutre și a limbii artistice. Dacă s-ar fi avut în vedere aceste aspecte ale limbii culte, era firesc ca din *Bibliografie* să nu lipsească nici una din lucrările de gramatică apărute de la 1757 pînă la sfîrșitul veacului trecut, precum și nici unul dintre dicționarele românești elaborate în aceeași perioadă. Aceasta cu atît mai mult cu cît gramaticile și dicționarele contribuie în primul rînd la normarea, unificarea și stabilizarea limbilor literare.

Nu știm din ce cauză multe lucrări privitoare la problemele limbii literare, elaborate în limbi străine (mai ales în germană și latină), au fost ignorate. Între acestea se numără: *Deutsche-walachische Sprachlehre* a lui I. Molnar-Piuariu (Viena, 1788) și *Orthographia latino-valachica* de Șt. Crișan Körösi (Cluj, 1805); iar *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* e citată doar pentru prefața la prima ediție. A doua ediție, cea din 1805, nu este pomenită, deși se știe că aici Gh. Șincai operează unele modificări însemnate în ce privește sistemul ortografic cu litere latine. La fel s-a procedat și cu lucrările rămase în manuscris ori tipărite foarte tîrziu. În această situație se află, de pildă, întreaga operă lingvistică a lui Ion Budai-Deleanu, deși în scrierile învățatului ardelean se găsesc numeroase și foarte interesante opinii referitoare la stadiul de dezvoltare a limbii noastre culte de la începutul veacului trecut, precum și multe păreri judicioase cu privire la drumul pe care trebuia să-l urmeze limba română literară.

În schimb au fost reținute prefețele unor texte laice sau religioase nesemnificative, precum și articole de ziar în care ideile referitoare la româna literară sînt rare și puțin valoroase (vezi nr. 2, 3, 6, 10, 18, 147, 417 etc). Sînt menționate și lucrări ce nu au legătură cu limba română literară, cum sînt cele 33 de articole (nr. 541—573) ale lui A. T. Laurian despre scriitorii antici.

Lipsa unor criterii unitare de selecție se reflectă și în felul cum sînt relevante ideile cuprinse în diverse lucrări. Astfel, *Observațiile de limba românească* ale lui P. Iorgovici sau gramatica lui I. Heliade-Rădulescu sînt prezentate pe un spațiu incomparabil mai restrîns decît *Retorica* lui I. Molnar-Piuariu sau *Conversările asupra ortografiei românești* ale lui Catone Censorul (vezi și nr. 301, 320 etc).

Tot unui viciu de metodă credem că i se datorează și omiterea unor lucrări reprezentative pentru istoria limbii române literare, cum ar fi, de pildă, *Lexiconul de la Buda* (1825), scriere ce încununează merituosă activitate a reprezentanților Școlii ardelen. Omiterea acestei lucrări nedumerește cu atât mai mult cu cât alte scrieri lexicografice mai puțin importante sînt menționate în *Bibliografie* (vezi, de exemplu, nr. 632). De fapt, mai există și alte scrieri ale filologilor ardeleni care n-au fost incluse în volum. Între acestea se numără și C. D. Loga, *Orthografia sau dreapta scrisoare*, Buda, 1818; idem, *Chiemare la tipărirea cărților românești și versuri*, Buda, 1821.

Încadrîndu-se rigid între două date alese arbitrar, autorii elaborează de fapt o bibliografie parțială a limbii române literare moderne. Din această cauză e prezentată incomplet contribuția teoretică a unor personalități de seamă ale culturii românești la formarea limbii literare, cum sînt B. P. Hasdeu ori Titu Maiorescu. Credem că hotărîrea autorilor de a nu depăși anul 1866, pentru că de la această dată „concepțiile despre limba română literară sînt în general mai bine cunoscute, mai accesibile, [iar] reluarea tuturor izvoarelor pentru perioada din urmă ar fi impus un volum de muncă nerăsplătit de rezultatele concrete obținute”, nu se justifică în mod convingător. Cel puțin pentru epoca 1867—1918 ar trebui să avem o bibliografie completă a lucrărilor de limbă literară, pentru că aceasta e perioada cea mai importantă din istoria formării limbii noastre culte. Acum s-au purtat cele mai serioase discuții pe această temă, la care au participat marii scriitori, filologii și savanții români, s-au elaborat însemnate gramatici și dicționare și s-a realizat unificarea normelor fonetice, gramaticale și ortografice.

Lipsa unui indice de autori și de materii îngreunează mult consultarea acestei cărți, a cărei utilitate este însă incontestabilă.

Cele cîteva observații critice formulate mai sus nu știrbesc cîtuși de puțin valoarea și importanța lucrării, ci vizează numai întregirea ei la o nouă ediție. Trebuie subliniate și meritele autorilor care au depus o muncă dificilă și migăloasă, răsplătită însă de apariția unei cărți ce va rămîne una dintre lucrările de referință importante pentru cei ce studiază istoria limbii române literare.

VASILE ȚARA

DICTIONARUL COMPLET AL UNEI LIMBI MODELATE *

Au trecut peste 80 de ani de la apariția, în 1887, a primei cărți despre „Internacia lingvo” de Dr. L. L. Zamenhof, în limba rusă. Dr. Esperanto, pseudonimul autorului, a devenit numele acestei limbi și totodată un sinonim pentru „limba internațională modelată”. În cele opt decenii de la crearea sa, esperanto s-a dezvoltat ca o limbă bogată și expresivă, care satisface toate cerințele lingvistice ale comunicării internaționale.

Pe tărîm lexicografic, opera cea mai impunătoare este — dacă facem abstracție de lucrarea lui Eugen Wüster *Enciklopedia Vortaro esperanto — germana*, Leipzig, 1923, neterminată (a apărut doar prima parte, pînă la *Korno*, în 576 p.) — de cîrînd a apărut *Dicționarul complet și ilustrat al limbii esperanto* (PIV), un dicționar esperanto-esperanto.

Un dicționar de definiții este desigur deosebit de important pentru o limbă internațională construită, deoarece aceasta încă nu dispune în aceeași măsură ca și o limbă națională de factori de stabilizare și unificare cum sînt de pildă școala, mass-media, literatura, teatrul sau utilizarea zilnică. Utilizarea internațională unitară a unui cuvînt, traducerea corectă și univocă în diferitele limbi naționale este posibilă numai dacă o operă fundamentală, internațională reunoscută, oferă normele necesare. Tocmai o asemenea operă cu rol normativ este PIV, precedat, în 1960, de *Plena vortaro de esperanto* de M. Grosjean, A. Esselin, S. Grenkamp — Kornfeld și G. Varinghien. La elaborarea acestei opere și-au adus contribuția numeroși esperantologi foarte competenți membri ai Academiei pentru limba esperanto, ceea ce îi dă prestigiul necesar. Rolul dicționarului este de a înregistra vocabularul limbii uzuale, al celei literare și o mare parte a cuvintelor specifice

*) *Plena Ilustrita Vortaro de Esperanto*, SAT Paris-20, 67 avenue Gambetta, 1970. De un colectiv de redacție sub conducerea prof. Gaston Waringhien, președinte al Academiei esperantiste. 1 300 p. (+XXXVII) incl. Tabele și imagini. Format 148×200 mm. Prețul, inclusiv expedierea 26,10 dolari.

diferitelor profesii precum și de a indica, pe baza unor exemple, utilizarea unitară și recomandabilă. PIV este astfel un instrument menit să mențină unitatea limbii esperanto, intrate într-un proces de dezvoltare. Limba înregistrată de PIV are așadar caracter de *model*.

PIV nu-și propune deci să fie o operă științific-analitică, așa cum era lucrarea lui E. Wüster, dar, în genul ei, determinat de scopul ei, această operă se caracterizează printr-o înaltă exactitate și ținută științifică, ceea ce o face să poată fi pusă alături de *The Concise Oxford-Dictionary*, de *Sprachbrockhaus* sau de *Nouveau petit Larousse illustré*. Într-una cuvint introductiv, G. Waringhien expune scopul și metodele operei, izvoarele teoretice și pe cele ale lexicului profesional, dar aduce în discuție și alte probleme, cum este aceea a scrierii numelor proprii. Pentru lexicul medical, botanic-agricol, zoologic și tehnic se fac mențiuni speciale, Explicațiile privitoare la utilizarea dicționarului, listele diferitelor semne, simboluri și prescurtări permit o manevrare ușoară a lucrării.

PIV prezintă în cele peste 15 300 de articole nu numai lexicul general și literar, ci și un bogat vocabular de specialitate din diferitele domenii ale științei și tehnicii, inclusiv al științei popularizate. Cu ajutorul cuvintelor-rădăcină și al regulilor de formare a cuvintelor în esperanto, cunăscătorii acestei limbii pot forma independent familiile de cuvinte, atât de bogate; dicționarul oferă, la fiecare articol, un anumit număr de cuvinte derivate, compuse sau obținute prin schimbarea categoriei gramaticale (*skribi-46, labori-44, akvo-33* etc.). Desigur, exemplele oferite de PIV sînt doar o mică parte din posibilitățile practice ale limbii. În *Esperanto — Mittler der Weltliteratur* (München, 1952) W. Th. Oeste a arătat că, de pildă, cuvîntul *helpi* (a ajuta) are peste 200 de derivate teoretic posibile și perfect inteligibile. Dacă am lua în considerare doar 26 de posibilități (cifră medie a unui număr de 15 cuvinte luate la întîmplare), chiar și atunci PIV permite formarea unui număr de peste 400 000 de cuvinte; numărul derivatelor posibile și chiar al celor utilizate practic este totuși mult mai mare. PIV conține așadar un vocabular latent care ar putea fi cuprins în limbile naționale doar în mai multe volume. Pentru studiile de lingvistică este important faptul că rădăcinile care provin din lucrarea *Fundamento* a lui Zamenhof sau din lucrările unor autorități interlingvistice ca Grabovski, Kabe, Kalocsay etc. poartă însemne speciale (Z, G, K etc.); sînt de asemenea menționate rădăcinile pe care Academia le consideră obligatorii, precum și, acolo unde este cazul, sfera de circulație a cuvîntului (uzual, neologism etc.); fiecare verb este însoțit de indicarea diatezei; PIV cuprinde de asemenea numeroase observații care țin de particularitățile cuvintelor, avertismente asupra unor posibile erori, confuzii etc. Potrivit regulii a 15-a din *fundamenta gramatiko*, internaționalismele pot fi privite drept cuvinte esperanto: *imperialismo, inauguracio, iniciatoro* etc. PIV cuprinde și indicațiile legate de această problemă. Articolele nu sînt însoțite de ilustrații, cum s-ar putea înțelege din titlu; cele 46 de tabele și imagini cuprinse în PIV lămuresc o serie de cuvinte conexe și le ordonează în sisteme.

Desigur, definițiile sînt adeseori subiective, de aceea, în special la noțiunile care implică o anumită concepție de viață, o anumită filozofie, o anumită viziune politică etc. s-ar fi impus o cercetare specială (*maltusianism, materie* etc.). Cuvîntul *militarismo* trezește de-a dreptul uimire: „*Disvastigo kay influo de la militemo en la unu nacio*“! Dar nici o națiune nu tinde „din natură“ spre război (*militemo*), ci cercurile militariste, legate de profiturile claselor exploatare, incită națiunile una împotriva alteia; definiția lui *koncentrejo* este superficială și „indulgentă“, deoarece nu amintește de fel despre crimele fascismului hitlerist, de care este legat în mintea contemporanilor noștri acest cuvînt. Afirmatia potrivit căreia scopul comunismului (*komunismo*) ar fi „*detruir la individuon proprieton kay bazi la ekonomian vivon sur komuneco de l'havo*“ este una din denaturările răspindite de propaganda anticomunistă, deoarece nu este vorba de înlăturarea oricărei proprietăți, ci a proprietății asupra mijloacelor de producție. Definiții false ori incomplete se întîlnesc și în alte cazuri: *socialdemokratio, kombinato, antisemitismo* etc. Exemple de definiții satisfăcătoare sau de ilustrații adevărate prin texte se găsesc la *proleto, Nurenbergo* etc. ceea ce arată că se poate vorbi, în unele cazuri, de derută ideologică, și nu de atitudine constant nerealistă în problemele ideologice și politice ale contemporaneității. Semnificativă este reflectarea în dicționar a celor două state germane. Faptul că de peste două decenii există două state germane, cu orînduire socială diferită, state independente și suverane, pare a fi fost avut în vedere de către autorii PIV doar în măsură insuficientă: orașe ca Leipzig sau Magdeburg sînt indicate în mod clar ca fiind situate în R. D. G., în schimb Dresda, Köln, Bremen, Stuttgart apar, fără deosebire, ca „*germanaj urboy*“, Brandenburg este „*orientgermana*“ Turingio se află în „*centro de Germanujo*“, Saksio în „*Orienta Germanujo*“, Mai multă precizie ar fi fost strict necesară. Foarte curios este elementul pe care autorii PIV l-au considerat tipic

pentru Berlin. *Berlino*, „*germana grandega urbo . . . dividita de murego*“ („mare oraș german . . . despărțit de un zid“). Nici un cuvânt despre faptul că Berlinul este capitala R. D. G., iar partea cealaltă reprezintă o unitate politică independentă — Berlinul Ocidental. S-ar putea indica și alte greșeli și inexactități politice.

Cu toate observațiile critice, rămîne incontestabil faptul că *Plena Ilustrita Vortaro de Esperanto* este un eveniment de o importanță cu totul deosebită în dezvoltarea limbii internaționale esperanto. Ca cel mai bogat registru al lexicului limbii modelate esperanto, PIV se așează cu cinste alături de alte opere de același gen ale limbilor naționale. De aci înainte nu mai sînt posibile nici un studiu lexicografic, nici un dicționar esperanto fără această operă. Sperăm că nu peste mult timp va urma Dicționarul enciclopedic ilustrat, care să unească ținuta științifică a dicționarului lui Eugen Wüster cu experiența PIV.

DETLEV BLANKE

ERNST GAMILLSCHEG

1887—1971

La 18 martie 1971 a decedat la Tübingen (R. F. G.) cunoscutul și apreciatul romanist, profesorul emerit Ernst Gamillscheg, cercetător și om de știință, care a îmbogățit literatura de specialitate cu opere de valoare recunoscută, pedagog de înaltă măiestrie, care a format o pleiadă de specialiști, profesind astăzi cu cinste la catedrele universitare din multe țări.

Născut la 28 octombrie 1887 în orașelul Neuhaus (Boemia), E. Gamillscheg a crescut în fostul stat habsburgic multinațional într-un mediu, în care coexistența și acțiunea de influențare reciprocă a diferitelor limbi au atras de timpuriu atenția adolescentului îndreptînd-o spre tema majoră a cercetării sale de mai târziu, pe care astăzi am putea-o numi interlingvistica.

În timpul studiilor la Viena și Paris s-a format sub conducerea marilor romaniști Wilhelm Meyer-Lübke, Mario Roques și Jules Gilliéron, obținînd apoi în 1913 docentura pentru disciplina filologie romanică la Viena, cu teza „Studien zur Vorgeschichte einer romanischen Tempuslehre”, în care expune într-o privire generală sistemul timpurilor în toate limbile romanice.

Grav rănit în primul război mondial, și-a putut continua în 1916 activitatea la catedră fiind promovat profesor suplinitor la Universitatea din Innsbruck (Austria), iar în 1919 profesor titular la aceeași universitate. În 1925 a fost chemat să ocupe ca titular catedra de filologie romanică la Universitatea din Berlin, unde a predat pînă în 1946. În perioada 1941—1944 a ținut cursuri ca profesor invitat și la Universitatea din București. Între 1946—1956 a reprezentat filologia romanică la Universitatea din Tübingen, iar după atingerea limitei de vîrstă a rămas profesor consultant la aceeași universitate. În anul universitar 1958/1959 a supliniit catedra de filologie romanică la Universitatea din Zürich (Elveția), în 1961/62 cea din Saarbrücken (R. F. G.)

În cele 383 de publicații, regretatul profesor a abordat aproape toate domeniile din cadrul romanisticii, cu predilecție însă gramatica istorică și geografia lingvistică, dovedindu-se un demn urmaș al lui W. Meyer-Lübke și J. Gilliéron, ale căror metode le stăpînea cu măiestrie.

Tema centrală a cercetărilor sale este confruntarea și interacțiunea limbilor, în deosebi a dialectelor germanice și a idiomurilor romanice în decursul secolelor. Începînd cu disertația „Die romanischen Elemente in der deutschen Mundart von Luzern” (1912) și culminînd cu opera sa în trei volume „Romania Germanica” (1934—1936) E. Gamillscheg urmărește cu acribie elementele romanice în dialectele germanice pe de o parte, elementele germanice în limbile romanice pe de altă parte. Astfel de exemplu a căutat să stabilească cu precizie numărul cuvintelor de origine germanică în limba franceză veche. Pentru limba română a propus pentru un număr de peste 40 de cuvinte etimologii germanice, contestate însă în mare parte de unii specialiști.

În domeniul geografiei lingvistice E. Gamillscheg a lăsat o moștenire prețioasă atît în studiile proprii („Die Bezeichnungen der Klette in Galloromanischen”, 1915, în colaborare cu L. Spitzer; „Wetzstein und Kumpf im Galloromanischen”, 1922; „Provençal lavaire „lavoir”, în „Omagiu profesorului Ilie Bărbulescu”, Iași 1931 ș. a.) cît și în numeroasele teze de doctorat elaborate sub conducerea sa. În lucrarea „Zur sprachlichen Gliederung Frankreichs” (1922) E. Gamillscheg a reușit să dovedească cu ajutorul istoriei și al geografiei lingvistice că dialectul poitevin, aflat inițial sub influența dialectului provensal, deabia mai târziu, după alipirea acestui ținut Franței și după colonizarea lui cu o populație adusă din partea septentrională a Franței, s-a alăturat din punct de vedere lingvistic dialectelor din nordul Franței. Experiența valoroasă a eminentului om de știință este sintetizată în lucrarea-program „Die Sprachgeographie und ihre Ergebnisse für die allgemeine Sprachwissenschaft” (1928), în care precizează

obiectivele, metodele și rezultatele disciplinei. Plecînd de la studierea atentă a aspectului sincron, aplicarea metodei geologice ajută pe cercetător să reconstruiască diacronic formele cuvîntului respectiv.

Fiînd un bun cunoscător al limbii române, E. Gamillscheg s-a ocupat și de problema formării limbii române în studiile sale „Über die Herkunft der Rumänen“, „Zur rumänischen Frühgeschichte“ ș. a. În argumentarea sa se folosește de metoda geografiei lingvistice și ajunge la concluzia că limba latină vulgară s-a menținut în continuare într-o parte însemnată a ariei lingvistice românești de astăzi, chiar în condițiile pătrunderii unor popoare slave în acest spațiu. Cuceritorii la rîndul lor au adoptat limba romanică vorbită de autohtoni, ca limbă de circulație generală, împrumutîndu-i multe elemente slave. Din această limbă, s-a format limba română. Monografiile unor graiuri românești, ca de pildă „Oltenische Mundarten“ (1919) și „Die Mundart von Șerbănești-Titulăești“ (1936) sînt alte dovezi ale interesului ce l-a purtat E. Gamillscheg limbii române.

În domeniul limbii franceze E. Gamillscheg a lăsat opere de bază ca „Etimologisches Wörterbuch der französischen Sprache“ (1927), „Französische Bedeutungslehre“ (1951), cu observații judicioase asupra motivelor care determină schimbările de sens ale cuvîntelor, și „Historische französische Syntax“ (1957), în care pornește de la limba latină și urmărește evoluția sintaxei în latina tirzie, franceza veche și franceza medie pînă la franceza modernă.

În ultimii ani l-a preocupat elaborarea unei sintaxe istorice a limbii spaniole, plan, care, în afară de cîteva studii publicate în reviste, a rămas nerealizat.

Ca fost elev al regretatului profesor îmi amintesc cu plăcere și recunoștință de seminariile de limbă franceză veche sau de limbă română veche, ținute de distinsul pedagog în clădirea seminarului de romanistică al Universității din Berlin între anii 1927—1932. Prin întrebări precis și clar formulate, la obiect, știa să îndrume pe studenți spre soluții uneori neașteptate, stimulîndu-le interesul pentru cercetări în domeniul romanisticii. E. Gamillscheg prețuia munca asiduă, părerea documentată, formularea clară, ținuta corectă și era necruțător față de orice verbalism. Deși preocupat în permanență de problematica cercetărilor sale, găsea oricînd timp pentru interesele profesionale ale studenților săi. De asemenea participa cu plăcere la manifestările social-culturale ale studenților din seminarul său.

Prin moartea sa, romanistica a pierdut un reprezentant de valoare mondială, iar țara noastră un prieten sincer.

ȘTEFAN BINDER

CĂRTI ȘI REVISTE PRIMITE ÎN SCHIMB CU „ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN TIMIȘOARA“ între 1. VI 1971—1. VI. 1972*

Cărți

- AALTO, PENTTI, *Oriental Studies in Finland (1828—1918)*, Helsinki, 1971.
* * *, Vasile Alecsandri văzut de contemporani, Editura „Știința“, Chișinău, 1971.
ALLEN-FRENCH, V., *People in fact and fiction*, Thomas Y. Crowell Company: New York, 1971.
ANIKIN, G. V., *Sovremennyy anglijskij roman*, Sverdlovsk, 1971.
* * *, *Anticnaja drevnost' i srednie veka*, Uralskij Gosudarstvennyj Universitet imeni A. M. Gorkogo, Sverdlovsk, 1969.
ASARLAR, ILMII, *Filologik taskikotlar*, Taskent, 1970.
* * *, *Audio-Visual Methods in Teaching*. Edition Edgar Dale, The Dryden Press New York, 1954.
AULOVA R. A., *Ucebnik jazyka Hindi*, Taskent, 1969.
* * *, *A vizsgáztatás a Felsőoktatásban*, Felsőoktatási pedagógiai tanulmányok, Budapest, 1970.
BABIC, N., *Frazeologija Ukrainskoj movi*, Cernovcy, 1971.
BALARD-BOSWOOD, PHILIP, *Group Tests of Intelligence*, Hodder and Stoughton LTD, Toronto-London-New York, 1922.
BALMUȘ, C., GRAUR, AL. *Crestomație elină*, Editura Autorilor Asociați, f. a.
BARDECHE, MAURICE, *Marcel Proust romancier*, Paris, 1971.
BARNARD, H. C., *An Introduction to Teaching*, University of London Press LTD, 1952.
BECKER, NORBERT, *Die Darstellung der Wirklichkeit in Ciceros Verrinischen Reden*, Freiburg i. Br. 1969.
BARTENSCHLAGER, KLAUS, *Die Situation des Sprechers im Gedicht Wyatts, Sidneys, Spensers. Ein historisch — typologischer Versuch*. Gedruckt bei Kurfürstendruck München, 1970.
BERGONZI BERNARD, *The Situation of the Novel*, London, 1970.
* * *, *Bildung in neuer Sicht*, Fernstudium und Programmierter Unterricht in Baden-Württemberg, 1968.
BRUDER, KENNETH, JOHN, *Baruch Spinoza's Logic of the one or one act of love*, New York, 1970.
BURGSCHMIDT, ERNST, *Studien zum Verbum in englischen Fachsprachen (Cricket)*, Nürnberg, 1970.
BURLAK, L., *Publicisticeskij roman*, Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 1970.
BURT, CYRIL, *Mental and Scholastic Tests*, third edition, Staples Press, 1949.
BUTLER-LOWELL, JONATHAN, *Latin- inus, — ina, — inus and — ineus (From Proto-Indo-European to the Romance Languages)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles — London, 1971.
CAONITZ, MECHTHILD, *Petrarca in der Geschichte der Musik*, Freiburg i. Br. 1969.
* * *, *Centre de Philologie et de Littératures Romanes. Fascicule 15. Brochure-Programme* editée par le Centre de Philologie Romane, Strasbourg, 1970.

*Repertoriu întocmit de filolog Victoria Stroescu. În lista de față au fost incluse și cărțile și revistele intrate prin donație în Biblioteca universității noastre.

- * * *, *Centre de Philologie et de Littératures Romanes*. Fascicule 16. Brochure — Programme éditée par le Centre de Philologie Romane, Strasbourg, 1971.
- CICERO, *Oratio pro Marcello*, Editura Cugetarea, București, f. a.
- CICERONIS, M. T., *In L. Catilinam*, București, 1898.
- CICERONIS, M. T., *Cato Maior de Senectute*, Vindobonae, 1903.
- ČOBANU, ION, K., *Teoria slovej meesrile*, Chișinău, „Cartea Moldovenească“, 1971.
- CLABEN, JOHANNES, *Metaphysik der Bildung nach Thomas von Aquin*, Freiburg i. Br. 1970.
- CORNILESCU, G., *Autori latini*, Editura Națională „Gh. Mecu“, București, 1943.
- CRYSTAL, D., *Investigating English Style*, Longmans, London, 1969.
- CSEREP, IÓZSEP, *Romai régiségek*, Franklin-Törsulat, Budapest, 1891.
- CÜRTEN, ULRICH, *Europäische Amerikakritik seit 1945. Ihr Bild vom Wandel des amerikanischen Weltverständnisses*, Freiburg i. Br., 1967.
- * * *, *Debreceni Egyetemi Bibliografia*. Bibliographia Universitatis Debreceniensis, Debrecen, 1970.
- DIACONESCU, I., *Episoade alese din Metamorphosele lui Ovidiu*, Editura „Cugetarea“, București.
- DIACONESCU, I., *Istoria literaturii latine*, Editura „Cugetarea“, București, f. a.
- DIANU, I. N., *T. Livius (XXI—XXII)*, Editura Casei Școalelor, București, 1926.
- DICKENS, CH., *American Notes and Pictures from Italy*, London: Chapman and Hall, Limited, f. a.
- DÖRR, DIETER, *Satire und Humor in Gottfried Kellers „Sieben Legenden“*, Offset — und Foto-druck W. I. M. Salzer, München, 1970.
- * * *, *Drills and Exercises in English Pronunciation, Stress and Intonation*. Part I. The Macmillan Company, New York, 1967.
- * * *, *Drills and Exercises in English Pronunciation. Stress and Intonation*. Part II. The Macmillan Company, New York, 1967.
- DULCK, J., *Guide de l'étudiant angliciste*, Paris, 1971.
- * * *, *English Grammar. Exercises*. Book one. Collier-Macmillan Limited, London, 1970.
- * * *, *English Grammar. Exercises*. Book three. Collier-Macmillan Limited, London, 1970.
- EICKHOFF, MONICA, *Ontologismus und Realismus*. Nicolas Malebranche-Thomas von Aquin. Ein kritischer Vergleich, Freiburg i. Fr. 1969.
- ERN, LOTHAR, *Freivers und Metrik. Zur Problematik der englischen Verswissenschaft*, Freiburg i. Br., 1968.
- * * *, *Estetiku v jizn'*, sbornik 3, Gosudarstvennij Universitet imeni A. M. Gor'kogo, Sverdlovsc, 1970.
- FLAMM, CAROL, S., *Orientation in American English. Level V*. Text. Institute of Modern Languages, Inc, Washington D. C., 1970.
- FLAŠENKO, V., *Is studij pro novelu*, Radjanskij pismennik, Kiev, 1971.
- FISCHER-ZACH, INGRID, *Die Bildwelt der „Comédie Humaine“*. Eine Untersuchung zur Metaphorik H. de Balzacs, Freiburg i. Br., 1969.
- FÖRSCHNER, FRANZ, *Concordia*. Urgestalt und Sinnbild in der Geschichtsdeutung des Joachim von Fiore. Eine Studie zum Symbolismus des Mittelalters, Freiburg im Breisgau, 1970.
- FRANKLIN, H. B., MEIKLE, HERBERT, STRAIN, JERIS, E., *Vocabulary in Context*, The University of Michigan Press, 1970.
- FRENCH, F. G., *Common errors in English*, Oxford University Press, London, 1967.
- FRENCH, F. G., *Teaching English as an International Language*, Oxford University Press, London, 1970.
- FRIES, C. CHARES, *Teaching and Learning English as a Foreign Language*, The University of Michigan Press, 1970.
- GALLEGO, PEREZ CANDIDO, *Niveles en el drama de Marlowe*. Universidad de Granada, Consejo superior de investigaciones científicas, 1969.
- GERNOT, KATTINGER, *Die Verwendung des Personalpronomen als Subjekt zum Verbum dargestellt an „Erec“ und Eneide“ von Chretien de Troyes*, Nürnberg, 1970.
- GERTH, DIETER, *Die reduzierte Individuation als Moment des Tragischen Bei Friedrich Hebel*, Freiburg i. Br., 1970.
- GIBBONS, ALAN CLARK, *Religion und Sprache*. Eine Untersuchung über Rudolf Ottos Buch „Das Heilige“, Freiburg i. Br., 1969.

- GJINI, NIKO, H., *Fjalor Shqip — Greqisht*, Tipana, 1971.
- GIRARD, VICTOR, *Proto-Takanan Phonology*, University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London, 1971.
- GORGAS, JUTTA, *Begleitformen des Gesprächs im Französischen und Spanischen*, Freiburg, 1969.
- * * *, *Gramatika azerbajdzanskogo jazyka*, Izdatelstvo „ELM“, Bacu, 1971.
- GRAUR, AL., *C. Iulius Caesar. Comentarii. De bello Gallico*, Editura Autorilor Asociați, București, 1936.
- GÜNTHER, P., *H. Mellvilles Verhältnis zur deutschen Literatur*, Freiburg im Breisgau, 1968.
- HAMMO, AHMED, *Die Bedeutung des Orients bei Rückert und Platen*, Freiburg i. Br., 1971.
- HECHT, KARLHEINZ, *Linguistische, sprachpsychologische und didaktische Prinzipien des Englischunterrichts in der Hauptschule*, Freiburg, i. Br., 1970.
- HENTSCHEL, UWE, *Kognitive und affektive Aspekte verschieden starker Interferenzneigung*, Freiburg i. Br., 1969.
- HIDOJATOV, G. A., *Iz istorii Anglo-Russkix otnošenij v srednej Azii XIX-veka*, Izdatel'stvo „Fan“ Uzbekskoi SSR, Taskent, 1969.
- * * *, *Hudozestvennyj obraz*, Sbornik statej Sverdlovsk, 1970.
- HÖGG, HANNS, *Interpolation bei Juvenal?* Freiburg i. Br., 1971.
- * * *, *Information. Programmiertes Lernen, Verzeichnis von Lernprogrammen*, Pädagogisches Institut der Stadt Köln, 1970.
- * * *, *Idei V. I. Lenina i nekotorye teretičeskie voprosy sovremennosti*, Taskenski Gosudarstvennyj Universitet imeni V. I. Lenina, Taskent, 1970.
- ISTVAN, DAVID, *Herodotos Művelő való Szemelvények*, Budapest, 1905.
- * * *, *Iz istorii zarubežnyx literatur*, Taskent, 1970.
- JÜRGEN, PETERS, *Die Romane von Karl Philipp Moritz und deren mutmassliche Leser*, Hannover, 1969.
- * * *, *Katalog des Scherifttums über die Baltischen Länder*, Band 2, Hannover, 1971.
- KNITTEL, HERMANN, *Vergil bei Dante*, Beobachtungen zur Nachwirkung des sechsten Aneisbuchs, Konstanz, 1971.
- KRZYWON, JOSEF ERNEST, *Heinrich Heine und Polen. Ein Beitrag zur Poetik der Politischen Dichtung zwischen Romantik und Realismus*, München, 1971.
- * * *, *Le chant albanais au cours des ages*, Université d'état de Tirana, Institut de folkore, Tirana, 1969.
- LEECH, G. N., *Towards a Semantic Description of English*, Longmans, 1969.
- LEFFLER, SAMUEL, *Romai irodalomtörténet*, Lampel Robert Wodianer F. és Fiai, Budapest, 1893.
- * * *, *T. Livius*, București, 1920.
- LOVINESCU, E., *Tacit, Anale*, Editura Națională, București f. a.
- LOVINESCU, E., *Vergiliu, Eneida*, Editura Națională, București, 1932.
- MAAS, UTZ, *Untersuchungen zur Phonologie und Phonetik der Mundart von Couzou*, Freiburg i. Br., 1969.
- MACKEY, W. F., *Language Teaching Analysis*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1971.
- MARCKWARDT, ALBERT H., *Introduction to the English Language*, Oxford University Press, London, 1967.
- * * *, *Marxistisches Menschenbild und Medizin*, Karl-Marx Universität Leipzig, 1968.
- * * *, *Materijali do slovnika bukovins'kix govirok*, Černovcy, 1971.
- McMORDIE, W., *English Idioms and how to use them*, Oxford University Press, London, 1970.
- MEYER, DIETER ROLF, *Literarische Fiktion und historischer Gehalt in Ciceros De oratore*, Stuttgart, 1970.
- MIKLÓSNE, DERI, *A magyar felsőoktatás huszonöt éve (1945–1970)*, Bibliografia. Felsőoktatási Pedagógiai Kutatóközpont, Budapest, 1970.
- MITZSCHERLING, PETER, *Sozialpolitik im geteilten Deutschland*, Berlin, 1971.
- NOWAK, URSULA, *Beiträge zur Typologie des arabischen Volksmärchens*, Freiburg im Breisgau 1969.
- OVIDI NASONIS, P., *Metamorphosen*, XV livbris excerpta, București, 1922.
- PALKINA, L., *Iskusstvo inoskazatel'noj reci*, Sverdlovsk, 1971.
- PANDERMALIS, DIMITRIOS, *Untersuchungen zu den Klassischen Strategenköpfen*, Freiburg, i. Br., 1969.

- PEPYS, S., *Diary and correspondence*, London, George Allen & Company LTD, 1914.
- PETRJAĖV, K. D., *Voprosy metodologii istoriceskoi nauki*, Izdatel'stvo „Vyšša škola, Kiev, 1971.
- * * * *Platon Válogatott művei*, Franklin-Társulat, Budapest 1893.
- PRIESNER, PAUL, J. M. Sailer, *Studien zum Problem einer normativen Pädagogik*, Freiburg i. Br., 1969.
- * * * *Problemy duhovnoj kul'tury i formirovanija ličnosti*, Sverdlovsk, 1970.
- * * * *Problemy stilja i žanra v sovetskij literature*, sbornik 3, Sverdlovsk, 1970.
- RAŠIDOVA, D., *Filosofskaja terminologija v proizvedenijax K. Marksa i F. Engel'sa*, Izdatel'stvo „Fan“ Uzbekskoj SSR, Taskent, 1971.
- REHMANN, WALBURGA, *Die Beziehungen zwischen Lukrez und Horas*, Freiburg i. Br., 1969.
- REZNIK, R. A., *Roman Balzaka „Šagrenovaja Koža“*, Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 1971.
- RIVERS, M. WILGA, *Teaching Foreign Language Skills*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1971.
- RIVERS M. WILGA, *The psychologist and the foreign language teacher*, The University of Chicago Press, Chicago London, 1969.
- RIEDEL, INGRID, *Wahrheitsfindung als epische Technik. Analytische Studien zu Uwe Johnson Texten*, Nürnberg, 1970.
- * * * *Russkaja literatura 1870—1890—godov*, Moskva, 1970.
- RUMMELE, DORIS, *Mikrokosmos im Wort*, Bamberg, 1969.
- * * * *Sokrovišča Odesskih muzeev. Treasures of the Odessa Museums*. Odessa, 1970.
- SADYKOV, S. S., *Očerki razvitiija vyssogo obrazovanija v Uzbekistane (1956—1968)*, Izdatel'stvo „Fan“ Uzbekskoj SSR, Taskent, 1969.
- SALAMON, SCHILL, *A régi görög irodalom története*. Franklin-Társulat, Budapest, 1910.
- SARTRE, J. P., *L'idiot de la famille*, Tome I, Edition Gallimard, 1971.
- SARTRE, J.-P., *L'idiot de la famille*, Tome Gallimard, 1971.
- SARTRE, J. P., *Literary Style. A Symposium*, Oxford University Press, London, 1971.
- SASSE, H. J., *Linguistische Analyse des arabischen Dialekts der Mhallamiye in der Provinz Mardin (Südosttürkei)*, 1971.
- SAWYER, JESSE, *Studies in American Indian Languages*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1971.
- SBIERA, I. RADŰ, *Gramatica latină pentru licee și gimnazii*, „Tipografia Modernă“, Cernăuți, 1929.
- SCHLEGEL STUART, *Tiruray-English Lexicon*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles -London, 1971.
- SCHOPLICK, VALENTIN, *Der platonische Dialog Lysis*, Freiburg i. Br., 1968.
- SCHROEDER, WALTER, *Karl Werner als Sozialphilosoph*, Fotodruck : Mainz, 51 Aachen 1970.
- SCHURMANN, HANS OTTO, *Geschichte der kritischen Aufnahme des dichterischen Werkes von Robert Frost (1874—1963)*, Freiburg im Breisgau, 1968.
- SCOOT, WALTER, *Quentin Durward*, London, Marcus Ward CO., 67 68, 1878.
- SKIBA, J. G., *Predicativnyja svjazka kak služebnoe slovo v russkom slavjanskix jazykax*, Cernovcy, 1970.
- SOKOLI RAMADAN, *Chansons populaires albanaises*, Editions „Naim Frasheri“, Tirana, 1966.
- SRNSKA MATIJA, *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, Novi Sad, 1971.
- STACK, EDWARD. M., *The Language Laboratory and Modern Language Teaching*, third edition, Oxford University Press, London, 1971.
- STEINER, MICHAEL, JOHN, *Social Institutions and Social Change under national socialist rule. An Analysis of a Process of Escalation into Mass Destruction*, Freiburg i. Br., 1968.
- STORK, UWE, *Der sprachliche Rhythmus in den Bühnenstücken John Millington Synges*, Freiburg i. Br., 1969.
- * * * *Szemelvények Platonból*, Franklin-Társulat, Budapest, 1910.
- * * * *Szemelvények Titus Livius*, Franklin-Társulat, Budapest, f. a.
- TACITI, CORNELII P., *Ab excessu Divi Augusti*, Sumptus Fecit R. Lampel, Budapestini, 1842.
- TERRENCE, KAUFMAN, *Tzeltal Phonology and Morphology*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles London, 1971.
- THAMM, GEORG, *Zur Cistellaria des Plautus*, Freiburg i. Br., 1971.
- TOFTUL, M. G., *Sistema kategorialnix opredelenij esteticeskogo otnosenia i ejo metodologiceskaia roli*, Černovcy, 1970.

- TRAPEZNIKOVA, N., *Ž Sand — redactor i sorudnik zurnala „Revue indépendante“*, Izdatel'stvo Kazanskogo Universiteta, 1966.
- * * *, *Trudy aspirantov I aš Gy. Gumanitarnye nauki*, Taskenskiy gosudarstvennyj Universitet imeni V. I. Lenina, Taskent, 1970.
- * * *, *Trudy po romano-germanskoj filologii*, III, Tartu, 1970.
- * * *, *Trudy po russoj i slavjanskoj filologii*, XIV. Seria lingvističeskaja, Tartu 1970.
- * * *, *Trudy po russoj i slavjanskoj filologii*, XV. Literaturovedenie, Tartu, 1970.
- * * *, *Trudy po russoj i slavjanskoj fikologii*, XVII. Seria lingvističeskaja, Tartu, 1971.
- * * *, *Trudy po russoj i slavjanskoj filologii*, XVIII. Literaturovedenie, Tartu, 1971.
- UIBOPUU, VALTER, *Similarkomparative Konstruktionen im Finnischen und Estnischen, insbesondere in der modernen Schriftsprache. Syntaktisch-stilistische Untersuchungen*, Lund, 1970.
- * * *, *Uzbek filologijasi masalalari*, Toskent, 1970.
- VERGILI, MARONIS, *Aeneidos*, București, 1923.
- * * *, *Voprosy russoj literatury*, vypsuk 1 (16), Izdate¹ stvo Lvovskogo Universiteta, L'vov, 1971.
- * * *, *Voprosy russsogo jazykoznanija*, Taskent, 1970.
- WELLNER, KLAUS, *Der Zusammenhang von Metaphysik und Moral oder von Wahrheit und Wert im Denken Friedrich Nietzsches*, Braunschweig, 1969.
- WELSCH, IRMGARD, *Dargestellte Wirklichkeit bei Horaz. Untersuchungen zur Form und zum Aussagegewert von Stilfiguren und der Stoffgebiete Fabel und Mythos*, Freiburg i. Br., 1971.
- WIELANDT, ULF, *Hiob in der alt-und mittelhochdeutschen Literatur*, Freiburg i. Br., 1970.
- WIETER, WOLFGANG, *Phonologische Studien zum Kononantismus mittellitalienischer Mundarten*, Freiburg i. Br., 1971.

Reviste

- Acta Ethnographica* (Budapest), XX (1971), fasc. 1—2, 3—4.
- Acta iuvenum* (Debrecen), Universitatis Derececiensis d I. K. N. (Studium), I, 1970.
- Acta linguistica* (Budapest), t. XXI (1971), fasc. 1—2, 3—4.
- Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* (Praha), fasc. 1, 5 (1970); fasc. 1 (1971).
- Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Philologica* (Praha), XXVII (1971), XXXIX (1971), XXX (1971).
- Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica Historica* (Praha), XV (1971); XVII (1971).
- Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Anglicistica Opsalensia*, 1971, bnr. 8, 9.
- Aevum, Rassegna di Scienze Storiche-Linguistiche-Filologiche*, anno XLV (1971), fasc. 3, 4, 5, 6; Anno XLVI (1972), fasc. 1, 2.
- Alma Mater Philippina* (Marburg), 1970—1971.
- American Literature*, 1971, nr. 3.
- American Studies*, 1971, nr. 2.
- Anales del Instituto de Lingüística*, tomo X (1970).
- Analele Societății de limba română* (Zvenieni), nr. 2.
- Annali* (Milano), VII (1966), VIII (1968), IX (1970).
- Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell' Università Statale din Milano* (Milano), vol. XXIII, 1970, fasc. 1, 2, 3; vol. XXIV, 1971, fasc. 1, 2, 3.
- Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* (Napoli), vol. XIV (1969).
- Annales de l'Institut Français de Zagreb*, 1968—1969, nr. 20—21.
- Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis (Sectio Linguistica)*, t. II (1971).
- Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica Moderna*, t. I, 1969, 1970.
- Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica Hungarica*, t. I, 1971.
- Annuaire de la Faculté de philosophie à Novi Sad*, Kniga XIII, 1 (1970); Kniga XIII, 2 (1970).
- Anuário da Universidade de Lisboa*, 1969, 1969, 1970.

- Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Band 207, Jg. 122, Heft 6 (1971); Band 208, Jg. 123, Heft 1, 2, 3. (1971).
- Archivo de Filología Aragonesa*, XVI—XVII (1965—1966).
- Archivum*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras (Ovideo), t. XX, 1970; t. XXI, 1971.
- Arrabona* (Győr), nr. 13 (1971).
- Atti* (Venezia), tomo CX XVIII, 1969—1970.
- Atti della Accademia Nazionale dei Lincei Memorie* (Roma), vol. XIV, 1970, seria VIII, fasc. 6; vol. XV, 1971, fasc. 1.
- Audio vizuális* (Budapest), VIII (1971), nr. 2, 6.
- Bălgarski ezik* (Sofia), XXI, 1971, kniga 1, 2, 3, 4.
- Bălgarski ezik i literatura*. Metodicesko spisanie (Sofia), nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6. (1971), nr. 1 (1972).
- Bibliografija Kombatare a Republikës Populare të Shqipërisë* (Tirana), XII (1971), nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- Bibliographie du Québec*, 1971, nr. 1, 2, 3, 4.
- Bollettino della Società Letteraria di Verona*, 1968, 1969, 1970.
- Bulletin annuel* (Genève), 1970, nr. 13.
- Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (Paris), quatrième série, nr. 2, 3, 4 (1971); nr. 1 (1972).
- Bulletin des Jeunes Romanistes* (Strasbourg), nr. 17 (1970).
- Bulletin linguistique et ethnologique*, fasc. 12—14 (1968); fasc. 15 (1969); fasc. 16 (1970); fasc. 17 (1971).
- Canadian Slavic Studies* (Montreal), vol. 5, fasc. 1, 2, 3, 4 (1971).
- Commentations Humanorum Literarum*, t. 48 (1971).
- Communications*, nr. 17 (1971); nr. 18 (1972).
- Cuadernos de filología*, 1969, nr. 3.
- Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. XIX (1969); vol. XX (1970).
- Dania Polyglotta* (Copenhaga), New Series, nr. 2 (1970).
- Demos* (Dresden), Jg. 11 (1970), nr. 3, 4.
- Deutsch als Fremdsprache* (Leipzig), Jg. 8 (1971), nr. 2, 3, 4, 5, 6; Jg. 9 (1972), nr. 1, 2.
- English Studies*. A Journal of English Letters and Philology. Anglo-American Supplement, 1969.
- Etudes des Lettres* (Lausanne), 1971, serie III, t. 4, nr. 2, 3, 4; 1972, serie III, t. 5, nr. 1.
- Etudes Germaniques* (Paris), 16 (1971), nr. 2, 3, 4; 27 (1972), nr. 1.
- Euphoriön*, Band 65 (1971), Heft 1, 2, 4, 3; Band 66 (1972), Heft 1.
- Express information Hungarian Literature on Library Science and Documentation*, 1. I—31 III 1970; 1. IV—30 VI. 1970; 1. VII—30. IX 1970; 1. X—31. XII 1970.
- Ezik i literatura*, (XXVI) nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6 (1971).
- Filologija* (6), Zagreb, 1970.
- Forum for Modern Language Studies*, 1971, vol. VII, nr. 3, 4.
- France informations*, fasc. 41, 42 (1972).
- Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft*, Band 6, 1971.
- Jahrbuch für Volksliedforschung*, Jg. XVI (1971).
- Kypriakai Spoudai* (Nicosia), tomos 34 (1970); tomos 35 (1971).
- Laographia*, t. XXVII, 1971.
- Leeds Studies in English*, New Series, vol. IV. 1970.
- Le Français dans le Monde*, 1971, nr. 82, 83, 85; 1972, nr. 86, 87.
- Les Etudes Classiques* (Namur), t. XXXIX, 1971, nr. 1, 2, 3; t. XL, 1972, nr. 1.
- Les Etudes Poétiques* (Paris), Nouvelle Série, 1971, 52 année, nr. 252—254; 258—260; 2561—263; 1972, 53 année, nr. 264—266; 267, 268, 269.
- Le Folklore Brabançon* (Bruxelles), nr. 189, 190, 191, 192 (1971).
- Leuvense Bijdragen*, Tijdschrift voor Moderne Filologie (Leuven), Jg. 60 (10 971), nr. 1, 2, 3, 4.
- Lëtöpis* (Bautzen), Rjad A—r a literatura, c 17/2 (1970); c 18/1 (1971).
- Letöpis* (Ljubljana), Kniga 21, 1970.
- Lingua e stile* (Bologna), VI (1971), nr. 1, 2, 3.
- Literatura Ludowa* (Wrocław), XVI (1972), nr. 1.
- Lud Organ Polskiego Towarzystwa* (Wrocław), T. LIV (1970), t. LX (1971).
- Magyar Folyóiratok Repertórium* (Budapest), 1971, füzet 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 10, 21, 22, 23, 24; 1972, füzet 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
- Magyar Nemzeti bibliográfia* (Budapest), 1971, füzet 7—24; 1972, füzet 1—8.
- Magyar Könyvszemle* (Budapest), 87 (1971), nr. 1, 2, 3, 4.

- Magyar Zeneművek. Bibliográfiája.* 1 (1970), 2, 3, 4 (1971); 3 (1972).
- Makedonski Folklor* (Skopje), 1969, II, nr. 3—4.
- Modern Philology* (Chicago), vol. 68 (1971), nr. 4; vol. 69 (1971), nr. 1; vol. 69 (1972), nr. 3.
- Národopisné Aktuality*, Ročník IX, 1972, c. 1.
- Narodna umjetnost* (Zagreb), 1971, Knjiga 8.
- Naucni trudove* (Sofia), tom III (XXI), 1970.
- Neodidagmata* (Poznan), 1970, nr. 2; 1971, nr. 3.
- Neue Deutsche Literatur*, nr. 4, 5, 6, (1971); nr. 10, 11, 12 (1971), fasc. 3, 4.
- Neuerwerbungen*, Auswahl (Rostock), 1971, Heft 2, 3, 4, 5, 5; 1972, Heft 1.
- Neophilologische Mitteilungen* (Helsinki), LXXXII, 1971, nr. 2, 3, 4; LXXXIII, 1972, nr. 1, 2.
- Nevelés művelődés. Acta Paedagogica Debrecina* (Debrecen), t. 52 (1971) t. 53 (1971); t. 54 (1971).
- New York Folklore Quarterly*, vol XXVII (1971), nr. 4.
- Nordeuropa. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz — Arnoldt. Universität Studien* 3 (1969); Studien 4 (1971).
- Objets et Mondes. La Revue du Musée de l'homme* (Paris), t. XI (1971), fasc. 1, 2, 3, 4; t. XII (1972), fasc. 1.
- Occasional Papers*, University of Essex, nr. 8, 9, 10 (1970).
- Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde, Neue Serie* (Wien), XXV (1971), Heft 2, 3, 4; XXVI (1972), Heft 1.
- Pädagogik* (Berlin), 1972, 27 Jg, nr. 1, 2, 3, 4.
- Perspectives de l'éducation*, vol. 1, nr. 4 (1970).
- Philologica Pragensia*, Casopis pro Moderni Filologii (Praha), 14 (1971) nr. 2, 3, 4.
- Publications of the modern Language Association of America*, vol 83, 1968, nr. 1, 2.
- Quarterly of Review of Literature*, Princetion, New Jersey USA, vol. XIV, 3—4; vol. XV, 3—4.
- RAD* (Zagreb), Knjiga, 357.
- Razprave* (Ljubljana), Philologia et Litterae, VIII (1971).
- Referativni sbornik*, nr. 1 (1970), nr. 2, 3, 4. (1971).
- Repertorio* (San José), 1970, nr. 15, 16, 17.
- Restaurator* (Copenhagen), 1970, vol. 1, nr. 4.
- Revista Colombiana de Folclor* (Bogota), vol. IV, nr. 10 (1966—1969).
- Revista de Filologia Espaniola*, t. III, 1969, Cuad. 1—4.
- Revue des Langues Romanes* (Montpellier), t. LXXIX, 1970, fasc. 2; t. LXXIX 1971, fasc. 1, 2;
- Revue de l'Université de Bruxelles*, Nouvelle série, 1971, nr. 2, 3, 4.
- Romanische Forschungen*, Band 83, 1971, Heft 1; Band 83, 1971, Heft 2, 3.
- Rostocker Philosophische Manuskripte* (Rostock), 1970, Heft 7, 8.
- Sbornik Praci Filosofické Fakulty Brenenské University* (Brno), Rada Jazykovedna, XVIII, 1969, A. 17; XIX, 1970, A. 18.
- Sbornik Praci Filosofické Fakulty Brenenské University* (Brno). Rada literárně vědná, XIX—XX, 1971, D. 17—18.
- Sbornik Praci Pedagogické. Fakulty v Ostravě*, Rada Series D. Jazyk. Literatura. Umeni, 1970, 16, D. 5.
- Sbornik Praci Pedagogické, Faculty v Ostravě*, Rada Series B. Péadagogi Psychologie, 1970, 19, B. 5; 1971, 22, B. 6.
- Slavica* (Debrecen), XI (1971).
- Slavistična revija* (Ljubljana), Casopis za jezik in literarne vede, XIX (1970), nr. 2, 3, 4; XX (1972), nr. 1.
- Sot la Nape* (Udine), XXIII, 1971, nr. 2, 3, 4.
- South Australiana*, vol. VIII (1969), nr. 1, 2; vol. IX (1970), nr. 1, 2; vol. X (1971), nr. 1, 2.
- Southern Folklore Quarterly*, XXXIV (1970), nr. 4; XXXV (1971), nr. 1, 2, 3, 4.
- Studia Albanica* (Tirana), VII (1970), nr. 2.
- Studies in English Literature* (Tokyo), 1971.
- Studime Filologjike* (Tirana), XXIV (1970), nr. 3, 4; XXV (1971), nr. 1, 2.
- Studia Neophilologica* (Uppsala), vol. XLIII (1971), nr. 1, 2.
- Südost Forschungen*, Band CXXIX, 1970.
- Sveučilišni vjesnik*, Universitatis Zagrebensis Informationes, 1968, vol. XIV; 1969, vol. XV.
- Tel quel* (Paris), nr. 45, 46 (1971); nr. 48, 49 (1972).
- The Incorporated Linguist* (London), vol. 10 (1971), nr. 4; vol. 11 (1972), ne. 1, 2.
- The Modern Language Journal*, (1971) nr. 7; (1972) nr. 3.

- The Slavonic and East European Review* (London), vol. XLIX (1971), nr. 116, 117; vol. L (1972), nr. 118.
- Thesaurus* (Bogota), t. XXVI (1971), nr. 1.
- Učenyje zapiski*. Serija filologičeskix nauk (Leningrad), nr. 355 (1971)
- Vergleichende Pädagogik* (Berlin), 8 Jg (1972), Heft 1.
- Vestnik Moskovskogo Universiteta*. Serija filologija (žurnalistika), Moskva, nr. 3, 4, 5, 6 (1971), nr. 1, 2, 3 (1972).
- Weimarer Beiträge*, 1971, nr. 4, 7, 8, 12.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller — Universität* (Jena), Jg. L9 (1970), Heft 6; Jg. 20 (1971), Heft 1, 2, 3, 4, 5.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt — Universität Berlin*, Jg. XIX, 1970, Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6 Jg. XX, 1971, Heft 1, 2, 3, 4, 5.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx-Universität* (Leipzig), Jg. 19, 1970, Heft 5, 6; Jg. 20, 1971, Heft 1, 2.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther-Universität* (Halle), Jg. XIX, 1970, Heft 5, 6; Jg. XX, 1971, Heft 1, 2; Jg. XXI, 1972, Heft 1.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam*, Jg. 14, 1970, Heft 3, 4.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Dresden*, Jg. 5 (1971), nr. 1.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald*, Jg. XIX (1970), nr. 3, 4, 5; Jg. XX (1971), nr. 1, 2, 3.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, Jg. XIX (1970), FHeft 2, 3, 4, 5, 6, 7; Jg. XX, 1971, Heft 5.
- Zeitschrift für Balkanologie* (Berlin), Jg. VII (1971), Heft 1, 2.
- Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie Frankfurt am Main*, Sonderheft 11, 1971.
- Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band 1 (1971), Heft 1, 2, 3, 4.
-

I.P.B.T. 1525/1973

58

Tiparul executat sub comanda nr. 1525 la Intreprinderea Poligrafică Banat
Republica Socialistă România.
